JOAQUÍN BARAÑAO

HISTORIA FREAK DE CINE

VOLUMEN I

Un relato sobre el cine, desde los inicios hasta Kubrick, a través de 203 curiosidades



Joaquín Barañao

Historia Freak del Cine

VOLUMEN I

Un relato desde los orígenes hasta el presente, a través de más de 500 curiosidades



Planeta

Ilustración de portada: Mathias Sieldfeld
Diseño colección: Ian Campbell
Diagramación: Ricardo Alarcón Klaussen
Corrección de estilo: Agustina Pulfer

Avda. Andrés Bello 2115, 8º piso, Providencia, Santiago de Chile

1ª edición: octubre 2018

Contiene 412.643 caracteres con espacios.

Inscripción Nº 294842

ISBN de la obra completa impresa: 978-956-360-514-3
ISBN del Volumen I impreso: 978-956-360-515-0

ISBN de la obra completa digital: 978-956-360-517-4
ISBN del Volumen I digital: 978-956-360-518-1

Diagramación digital: ebooks Patagonia
info@ebookspatagonia.com
www.ebookspatagonia.com

ÍNDICE

VOLUMEN I

INTRODUCCIÓN

Al igual que los otros libros de esta colección, *Historia freak del cine* persigue un doble objetivo: por un lado, ofrecer un panorama global de la historia del cine. Por otro, aprovechar dicho sustrato e impregnarlo de datos curiosos puestos en contexto. Está aquello que es importante, haya o no anécdotas memorables de por medio, y está también una cuidada selección de acontecimientos dignos de asombro.

El texto no se adentra, sin embargo, en el terreno de la interpretación. Solo se abordan hechos verificables o bien simbolismos validados por sus propios creadores, porque cualquier otra cosa es jugar con fuego ajeno. En Cannes, un periodista francés elaboró una detallada interpretación del significado de 885 DJU, la matrícula del coche de *La trama* de Hitchcock. En medio de la enrevesada explicación, el guionista lo interrumpió: “siento decirle lo que voy a decirle, pero la razón de utilizar esa matrícula fue porque es la mía propia y así evitaba todo problema legal”. Algo parecido respondió Ridley Scott ante las elucubraciones en torno a *Alien*: “carece absolutamente de todo mensaje. Trabaja a un nivel muy visceral y su único punto es el terror y más terror”. A *Tiburón*, respecto de la cual Spielberg incubaba intenciones similares, se le adjudicó representar la inflación, los impuestos, el desempleo, el machismo, Ronald Reagan y la Comisión de Hawái para la Responsabilidad de los Medios. En *El candidato manchú* dispararon a través de un envase de leche solo para evitar que todas las muertes fuesen iguales, pero el director confesó que “se nos adjudicó todo tipo de trasfondos simbólicos que nunca habíamos pensado”. Samuel Goldwyn, uno de los padres fundadores de la industria, decía que “si quiero enviar un mensaje, usaré Western Union”. No me malinterprete. El cine sí es un buen vehículo para expresar cargas simbólicas. Es un saludable ejercicio debatir informalmente en un bar acerca de “qué quiso decir el cineasta”. Es solo que resulta muy distinto plantear estas especulaciones cual hechos ciertos en una

historia del cine.

Como cualquier libro del género, *Historia freak del cine* es más parecido a Netflix que a Google: se presta para gozar de un contenido curado con esmero, pero no para buscar y encontrar la película que sea que nos interese. El universo de obras es tan gigantesco que todo esfuerzo por abordarlo será necesariamente una ínfima selección de aquello que causó más impacto en la crítica, en los realizadores posteriores, o en el público. Solo *listar el título* de las películas indexadas en IMDb requeriría de un volumen 15,3 veces más extenso que este. Yo mismo resiento la ausencia de mis venerados Pedro Almodóvar, Emir Kusturica y Juan José Campanella.

Pese al paso inmisericorde de la tijera, el arte de las imágenes en movimiento es tan rico en estilos, sucesos, intrigas y leyendas que la meta de aunarlas condujo a dos volúmenes. El primero explora desde los inicios más remotos de la tecnología (ni se imagina cuán remotos) hasta fines de la década de James Dean y Marilyn Monroe. El grueso es sobre películas que usted posiblemente no ha visto, pero le ayudará a entender por qué lo que sí ha visto es como es. El segundo, desde *Lawrence de Arabia* hasta el remezón de Internet, le permitirá disfrutar de lo más granado del tras bambalinas de sus grandes éxitos de siempre.

Si en *Historia freak de la música* di explicaciones acerca del enfoque occidental, aquí lo hago por el estadounidense. La vasta mayoría de lo que usted se dispone a leer tuvo lugar en un soleado rincón del sur de California, aun cuando solo India engendra más películas al año que Hollywood. El comediante Brahmanandam Kanneganti ha figurado por sí solo en más de mil piezas. Más reciente y menos conocido es el caso de Nigeria, también con una producción superior a la norteamericana [1], y por periodos lo mismo ha podido decirse de Hong Kong.

Con todo, la predilección por Estados Unidos es menos arbitraria de lo que parece por dos poderosas razones. La primera, que la vasta mayoría de lo que goza el espectador occidental típico proviene de allí. De hecho, esa proporción no es muy distinta al tratamiento de este libro. La segunda, que Estados Unidos no es solo el lugar donde los estadounidenses hacen películas, sino también el gran sumidero mundial de talento fílmico, la gran liga donde va a parar buena parte de la elite mundial. El grueso de las obras de Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón, James Cameron, Mel Gibson, Ridley Scott, Roman Polanski, Charles Chaplin o Alfred Hitchcock son consideradas “Hollywood” aun cuando ninguno de ellos haya nacido en

Estados Unidos. Nadie dudará en considerar a *El vengador del futuro* un producto de la maquinaria californiana, pero fue dirigida por un neerlandés, protagonizada por un austriaco, financiada con dinero francés, y distribuida por un estudio de capitales japoneses. Hollywood es la gran ágora de confluencia de los cineastas del mundo.

Por último, incluyo la ya habitual advertencia respecto de la veracidad de los datos. Considere para ello *El mago de Oz*. Durante la filmación, se adquirió un conjunto de abrigos en una tienda de ropa de segunda mano. De entre ellos, escogieron uno que proyectaba la imagen de "gentil desgaste" para el Profesor Marvel. Durante el rodaje, el actor metió la mano en el bolsillo y encontró una etiqueta. De acuerdo a la versión difundida por MGM, el abrigo había sido elaborado para no otro que Frank Baum, el autor de la novela. Habrían telefoneado tanto al sastre de Chicago indicado en la etiqueta como a la viuda de Baum, y ambos habrían confirmado la autenticidad del hallazgo. El sastre incluso habría enviado una carta formalizada ante notario ratificando su autoría. Si lo cuentan en MGM tiene que ser cierto, ¿no? Pues bien, la carta nunca apareció, lo que hace sospechar pudo ser una estudiada estrategia publicitaria de parte del estudio.

El mensaje es que, en ocasiones, ni siquiera las fuentes más prestigiosas están del todo inoculadas del riesgo de la exageración, el embellecimiento posterior, o la franca mentira. El más de medio millar de curiosidades aquí desperdigadas ha sido chequeado con rigor y sano escepticismo, pero de todos modos cuento con el ojo atento de los lectores para advertir cualquier posible imprecisión. Errar es humano, avisar por mail es divino: editores@datosfreak.org

CAPÍTULO 1
LA ILUSIÓN DEL MOVIMIENTO: LOS ORÍGENES DEL CINE

A inicios del siglo XVIII, la isla de Nueva Providencia, actual Bahamas, era una República Pirata gobernada por los mismos códigos que regían alta mar: los botines se dividían en partes iguales, y los capitanes eran depuestos o nombrados por votación directa. Al mando estaba Benjamin Hornigold, capitán del poderoso *Ranger*.

Pese al considerable poder de fuego de su leviatán caribeño, Hornigold se resistía a atacar navíos británicos. El paso de los siglos ha vuelto difusa la distinción entre corsario —saqueador selectivo, amparado en ciertas leyes— y pirata —saqueador sin Dios ni ley. Pero para Hornigold había una prístina línea demarcatoria. Él operaba bajo el alero de su Imperio. Era, para lo que puede esperarse de quien consagró su vida al despojo del prójimo, un hombre civilizado. Un pasajero cuyo barco fue capturado por el *Ranger* recordaba que "no nos infligieron más daño que quitarnos la mayoría de nuestros sombreros, habiéndose emborrachado la noche anterior, según nos contaron, y los arrojaron por la borda"[2].

La tripulación del *Ranger* perdió la paciencia ante tanto escrúpulo y acabó por amotinarse en noviembre de 1717. Hornigolg se retiró de los quehaceres de corsario y fue relevado por Edward Teach.

Teach era un maestro del marketing. Razonó que, si inspiraba pavor, sus víctimas claudicarían antes de malgastar hombres, municiones y molestias. Vestía sombreros altos para acentuar su estatura, chaquetas gruesas para realzar su contextura, y líneas de pistolas colgando de sus hombros. Era un verdadero personaje, mucho antes de que Chaplin tomara un bastón. Si el abordaje era inevitable, escondía bajo el ala de su sombrero mechas de combustión lenta que envolvían su rostro en un estremecedor manto de humo[3]. Ya se encargarían los aterrados sobrevivientes de esparcir y dramatizar estas intrigas en bares y burdeles. La densa mata que ocultaba su

rostro hizo que pasara a la posteridad como Barbanegra.

Ese mismo 1717, en Alemania, un profesor de anatomía llamado Johann Heinrich Schulze depositó una botella con nitrato de plata y tiza junto a una ventana, y el sol oscureció su contenido. No era gran novedad. Un químico italiano ya había demostrado el fenómeno en 1614. Lo que capturó la atención de Schulze fue una línea blancuzca, una franja inmune a la acción solar. Notó que un cordel colgaba frente a la ventana, proyectando sombra. Al alejarlo de la luz, el nitrato de plata volvió al blanco original.

Pasteur decía que el azar solo favorece a las mentes preparadas. Schulze era una de ellas. Ensayando con moldes, dibujó palabras sobre esas sales inorgánicas. Las copias eran tan fieles que "muchos de quienes estaban curiosos acerca del experimento pero ignorantes de su naturaleza aprovecharon la ocasión de atribuir el asunto a alguna especie de truco". Probó dentro de un horno, pero el nitrato de plata se mantuvo incólume. La responsable era la propia luz. Schulze dio con las primeras imágenes que, aunque efímeras, podemos llamar fotografía.

Al mismo tiempo que Barbanegra asolaba los mares con una puesta en escena proto-cinematográfica, al otro lado del Atlántico se sentaban las bases tecnológicas del cine. Lo que destapó un cordón interpuesto en un flujo de fotones, tres siglos después nos regaló el Barbanegra de Ian McShane antagonizando al Jack Sparrow de Johnny Depp.

Seis décadas más tarde, Carl Wilhelm Scheele inició sus propios experimentos con compuestos de plata. En vista de su historial, lo extraño habría sido su abstención. El sueco hurgó en todas las áreas que la química tenía para ofrecerle. Siglos más tarde, Isaac Asimov lo llamó "el desafortunado Scheele", porque muchos de sus hallazgos fueron asignados a quienes lo sucedieron. Diseñó un pigmento de verde intenso, aún conocido como Verde de Scheele, con que el 80 % de los británicos coloreaba sus papeles murales hacia fines del siglo XIX. Se lo utilizó también para teñir ropa, y en golosinas escocesas. Ignoraban que contenía arsénico y que los envenenaba lenta pero inexorablemente[4]. El mismo inventor probaba todo con la boca, incluyendo mercurio —que daña pulmones, cerebro y riñones— y cianuro de hidrógeno, tan malsano que 3500 partes por millón matan en cerca de un minuto[5].

Antes que los riñones y la piel acusaran el maltrato y acabaran con su vida a los 43 años, Scheele descubrió que el amoniaco fija el oscurecimiento de las sales.

El británico Thomas Wedgwood usó papeles y cueros tratados con nitrato de plata para fijar imágenes. Lo intentó primero infructuosamente en una cámara oscura. Pero luego con luz solar directa pudo captar siluetas, así como figuras estampadas en vidrios. El amoniaco fijaba las áreas ennegrecidas, pero Wedgwood ignoraba cómo evitar que las porciones blancas reaccionaran a estímulos lumínicos posteriores. El resultado debía inspeccionarse a la luz de una vela o una lámpara. La muerte lo alcanzó a los treinta y cuatro años y no le dio tiempo de resolver el intríngulis.

En 1816, Nicéphore Niépce canalizó su atención hacia sustancias orgánicas fotosensibles. Usando peltre, betún y una exposición de al menos ocho horas (quizás varios días), consiguió imágenes durables. De 1826 o 1827 data *Vista desde la ventana en Le Gras*, un borrón de techos y murallas que usaríamos para trapear la cocina si no fuera la fotografía más antigua que se conserva.

Niépce se asoció con Louis Daguerre, pintor, diseñador teatral e inventor del diorama. Juntos refinaron el proceso con resinas más sensibles, hasta que de nuevo la muerte vino a orinarle el asado a la ciencia. En 1833, Niépce sucumbió ante una apoplejía. La tumba fue financiada por la municipalidad, pues la fortuna familiar había sido dilapidada por su hermano mayor, un colega inventor sumergido en el delirio que hacía lo imposible por viabilizar el Pyréolophore, el primer motor de combustión interna. Quemaba, entre otras sustancias, esporas de plantas.

Daguerre se quedó con las notas de Niépce, y retornó a las sales de plata. El “momento eureka” fue descubrir que imágenes invisiblemente tenues creadas con tiempos de exposición mucho más cortos podían ser “reveladas” sobre planchas metálicas en un proceso químico posterior. Nacía así el daguerrotipo. En 1838, obtuvo una panorámica del Boulevard du Temple, una calle que recibe su nombre del templo donde los caballeros templarios establecieron su priorato parisino. Edificios y árboles se aprecian con nitidez, pero quienes circularon ante el lente no dejaron trazas, debido a los más de diez minutos de exposición.

Salvo dos.

En la esquina inferior izquierda, una pequeña silueta se recorta contra la vereda. A su derecha, una figura encorvada se afana sobre sus pies. Quienquiera que haya decidido lustrar sus botas ese día, y quienquiera las haya lustrado, permanecieron quietos tiempo suficiente para convertirse en los primeros especímenes de *homo sapiens* en ser fotografiados.

En enero de 1839, se anunció ante la Academia de Ciencias de Francia que

era posible conseguir en minutos lo que a un pintor le tomaba semanas. Pocos meses después, el británico sir John Herschel desarrolló su propia versión, y escribió a Daguerre para informarle de sustancias fijadoras. De paso, Herschel acuñó la palabra “fotografía”, griego para “escritura de luz”. Un brasileño con el formidable nombre de Antoine Hércules Romuald Florence inventó la tecnología en paralelo, sin saber de sus pares europeos, en 1834 y la llamó *photographie*, pero no trascendió fuera de su círculo.

El científico británico William Fox Talbot leyó los reportes de Daguerre. Deseoso de abolir su dependencia de habilidades artísticas, perfeccionó su propio proceso. Dio así con el calotipo, el primer negativo. A diferencia del positivo directo único del daguerrotipo, se podía positivar cuantas veces quisiera.

Del primer negativo de la historia, la ventana de una abadía, Talbot dijo que era el primer edificio que había dibujado su propio retrato. Fue la actitud predominante durante el resto del siglo. Se solía entender al fotógrafo como el operador pasivo de un aparato, y a quien comisionaba la fotografía como el poseedor de los derechos de autor. En ocasiones, a los fotógrafos se les denegó el derecho a utilizar sus propios negativos.

El daguerrotipo mantuvo el liderazgo por largo tiempo. En parte porque Talbot patentó su invención y pasó años ensartado en demandas legales contra los infractores, mientras que Daguerre recibió un estipendio de parte del gobierno de Francia para *disponibilizar* su creación al público. Y en parte también porque al usar papel las texturas y fibras volvían las imágenes de Talbot algo borrosas, en contraposición a los diáfanos contornos de los daguerrotipos sobre planchas metálicas. Con el tiempo, las réplicas infinitas de Talbot iban a permitir la masificación de la fotografía y, a su debido tiempo, del cine.

Los estudios fotográficos se desperdigaron por Europa. Inmortalizar semblantes en menos tiempo del que toma desenfundar pinceles era cautivador. No es coincidencia que el impresionismo surgiera en estas fechas, con ese amanecer impreciso que Claude Monet delineó del Havre en 1872. Las artes visuales debían justificar su existencia ante un rival que amenazaba con relegar el realismo a la misma bodega polvorienta que hoy hospeda los VHS.

Desde luego, el servicio era inaccesible para la mayoría. Un lujo para eventos dignos de recordar, como el mesero de la fiesta de quince o la cuchillería de plata de la bisabuela. Previo al funeral de un ser querido,

quienes podían costearlo contrataban a un fotógrafo para contar con al menos un retrato del finado. Antes de que los microorganismos iniciaran su trabajo, el fiambre era maquillado y vestido de gala. El resto se posicionaba a su alrededor y sonreía como si compartir con habitantes de la ultratumba fuera cosa natural. Como los tiempos de exposición eran prolongados, el cadáver inmóvil aparecía más nítido que sus vecinos vivos. Eran las *fotografías post mortem*[6].

Armados de la prodigiosa capacidad de plasmar instantes con el accionar de un gatillo, el ingenio decimonónico comenzó a coquetear con la idea de mostrarlos en forma sucesiva. Se requería aumentar en forma dramática la frecuencia de captura, lo que exigía reducir el tiempo de exposición. Los primeros daguerrotipos, a inicios de la década de 1840, tomaban minutos, solo apto para cortometrajes sobre la erosión del granito o el crecimiento del musgo. Para 1870 ya se rondaba la zona del centésimo de segundo.

En 1876, un británico llamado Wordsworth Donisthorpe solicitó una patente para lo que llamó *quinesígrafo*. Su descripción coincide casi a la perfección con lo que hoy entendemos por cine. No pudo, sin embargo, trasladar su concepto desde papel a la realidad. La ironía es que Donisthorpe, el primero que protegió una creación cinematográfica a través de una patente, expresión pura del imperio de la ley, profesaba el anarquismo individualista[7].

Dos años más tarde, los superpoderes de la fotografía fueron orientados hacia un enigma que acechaba a la humanidad desde que el primer bravo de las estepas euroasiáticas montó un caballo: ¿levantan los equinos las cuatro patas al mismo tiempo al galopar? Las ilustraciones de la época sugerían que no, pero el movimiento es demasiado rápido para el ojo. Para Leland Stanford, exgobernador de California y más tarde fundador de la universidad epónima, seis milenios de espera era demasiado. Contrató a un profesional para resolver sus divagaciones de sobremesa: Eadweard Muybridge, un británico cuyo prestigio como fotógrafo de paisajes estaba bien asentado, pero cuyo principal antecedente de fama era su absolución del juicio por asesinato del amante de su esposa.

El 15 de junio de 1878, en una granja de Palo Alto de propiedad de Stanford, Muybridge montó doce cámaras a lo largo de una línea recta, espaciadas por intervalos de 69 centímetros. Una yegua galopó a 58 k/h, activando cada máquina al cortar los hilos con su paso. Las fotografías fueron reveladas *in situ*, en presencia de la prensa. Afirmativo: las cuatro patas están en el aire en simultáneo.

Más importante fue la confección posterior. Muybridge copió las siluetas de las fotografías en un disco giratorio de cristal, un aparato que llamó zoopraxiscopio, y las proyectó en una pantalla.

No era una idea del todo nueva. Hacia 1659, Christiaan Huygens, una de las grandes mentes de su siglo, inventó la llamada "linterna mágica", que con una fuente luminosa proyectaba imágenes dibujadas sobre material transparente. Huygens suponía que la reputación de su familia sufriría de trascender su dedicación a estas frivolidades. Tan pronto se enteró de que su padre planeaba mostrarla a la corte de Luis XIV, le encargó a su hermano sabotearla. La linterna mágica se masificó de todas formas, y durante el siglo XIX era una herramienta habitual de espectáculos de variedades, o de instancias educacionales.

El zoopraxiscopio de Muybridge era un rotativo tosco, confinado a la estrechez espacial que provee un disco, pero la proyección secuencial suponía un salto respecto a las imágenes estáticas de las "linternas mágicas". Aprovechaba los dos principios básicos que subyacen al cine. El primero, llamado "persistencia de la visión", describe la capacidad del cerebro de retener las imágenes captadas por la retina durante algunas fracciones de segundo después de que el objeto ha desaparecido del campo visual. (Es la razón por la cual no percibimos los espacios negros que aparecen entre cuadro y cuadro). Segundo, más importante, el "fenómeno phi", la ilusión óptica que nos hace percibir como movimiento continuo las sucesiones de imágenes que cambian con suficiente rapidez. El umbral que separa lo que nuestra mente procesa como series de imágenes individuales y lo que capta como mundo natural se sitúa en torno a diez o doce cuadros por segundo.

En 1881, Muybridge visitó en París al científico y médico Étienne-Jules Marey. Cualquiera diría que estaban destinados a conocerse: nacieron con un mes de diferencia, fallecieron separados por una semana y, *bonus track*, compartían iniciales. Maravillado con el caballo, Marey le preguntó si podría hacer lo mismo con aves. Muybridge no lo logró. Pero sí aumentó la frecuencia de doce a veinticuatro fotos por segundo y se fue de gira por Europa a mostrar animales terrestres en movimiento. Lo que en verdad anhelaba Marey era un método científico con el cual probar la teoría de la evolución de Darwin. Ideó, para ello, una escopeta fotográfica y se lanzó al desafío aviar. El apelativo es solo parcialmente metafórico: disparaba doce fotos por segundo, de excelente calidad, y visualmente era casi idéntica al subfusil con que Dick Tracy elimina malhechores, solo que con el disco por

arriba. Y, por si fuera poco, era portable. ¿El detalle? Que a esa velocidad era inimaginable reemplazar las placas, por lo que todas las imágenes quedaban sobrepuestas en el mismo cuadro. Estudió la marcha de moluscos, insectos y otras criaturas, razón por lo que algunos hablaban del "zoológico animado de Marey".

Pero, como Muybridge antes que él, el francés estaba más interesado en deconstruir la realidad que en sintetizarla de vuelta en pantalla. Por fascinante que sea la locomoción bivalva, estábamos aún lejos del despliegue audiovisual de *Terminator*. Además, sus fotografías se estampaban en placas rígidas y opacas. Imposible proyectarlas al ritmo que el ojo exige para ser engañado. La solución a este problema se daría por etapas.

Entra a escena un emprendedor llamado George Eastman. Por mera coincidencia, el testigo oficial de la primera patente automotriz de Estados Unidos. En 1884, Eastman culminó el desarrollo de una delgada membrana, capaz de reemplazar las placas, o "películas", una palabra que hoy asociamos más al arte que soporta que a su significado original de "cubierta fina". El nuevo formato era además enrollable, lo que suena de una trivialidad equiparable a "sillas apilables" o "tapita *twist-off*", pero es imprescindible para administrar algo más extenso que un par de zancadas de yegua o las aventuras y desventuras de una almeja.

Eastman utilizaba papel, por lo que las rajaduras eran moneda corriente y, previo al revelado, las emulsiones debían ser removidas con cuidado. Al rescate salió un rollo translúcido, obra y gracia de un ministro episcopaliano llamado Hannibal Goodwin, quien solía mostrar pasajes bíblicos en linternas mágicas. Goodwin utilizó celuloide, un material patentado por un ingeniero que buscaba un sustituto del marfil para las bolas de billar, pero que resultó demasiado inflamable para tales fines. La fotografía se transformó así en un quehacer universalizable. Se podría prescindir de las maletas con placas y químicos para el revelado, y delegar el trabajo sucio a laboratorios especializados.

Eastman fundó Kodak y sorprendió al mercado con la Kodak Black, una cámara de simplicidad inédita y dimensiones mínimas. Era poco más que una caja negra con un botón en un costado y una llave para avanzar el rollo precargado. Ni siquiera incluía visor, se debía apuntar a ojo y cruzar los dedos. "Tú presionas el botón, nosotros hacemos el resto", era el eslogan. Eastman la llamó "La Cámara Detective", un eco de la moda detectivesca de la época. Goodwin le lanzó la caballería legal encima, pero la trifulca solo se

zanjó 27 años después, fecha para la cual el reverendo se había largado del mundo de los vivos.

"Kodak" fue una elección curiosa. Carecía de significado, algo casi inédito en el siglo XIX. Se especuló que era la onomatopeya del sonido del obturador. Eastman lo explicó así: "Primero. Es corto. Segundo. No admite malas pronunciaciones. Tercero. No se parece a nada en el arte y no puede ser asociado con nada en el arte excepto Kodak". Como sea, se volvió el estándar de la industria, y expandió la fotografía desde los complejos estudios profesionales a la esfera doméstica. George Eastman se suicidó en 1932, junto a una nota que rezaba: "A mis amigos: mi trabajo está hecho, ¿por qué esperar?". Para 1976, Kodak concentraba el 90 % de las ventas de rollos fotográficos y el 85 % de las ventas de cámaras en Estados Unidos. Una posición tan dominante que instaló la expresión "momento Kodak" para esos atardeceres de luz dorada.

El 14 de octubre de 1888, un francés afincado en el Reino Unido llamado Louis Le Prince, inspirado por el trabajo de Muybridge y aperado de las películas de Eastman, filmó la primera escena móvil de una cámara. *La escena del jardín de Roundhay* es un nanometraje de 2,11 segundos que muestra a un hijo de Le Prince y otros tres amigos caminando jovialmente[i]. Con 24,6 cuadros por segundo, de casualidad Le Prince casi acertó con los 24 que se impusieron como estándar 38 años más tarde. A fines del mismo mes, grabó el adrenalínico circular de un puñado de carruajes y peatones sobre un puente de Leeds[ii].

Dos años más tarde, mientras preparaba la presentación pública de su primicia, Le Prince abordó un tren rumbo a París y no apareció jamás. Nunca se supo de él o de su equipaje. Entre las teorías circulantes, una prominente figura emerge en el horizonte: Thomas Alva Edison.

Edison, claro está, no iba a dejar de inmiscuirse en el cine. Ningún área eludía su apetito feroz. Sus 2332 patentes equivalen a tres cada cuatro semanas, durante 62 años. Tal concupiscencia creativa incluye un bolígrafo eléctrico que perfora papeles (que con el tiempo evolucionaría a máquina para tatuajes), una muñeca parlante con fonógrafo incorporado más siniestra que Chucky, y una máquina voladora que nunca vio la luz del día. Tal era su fijación tecnológica que apodaba a sus dos primeros hijos Punto y Raya, en referencia al código Morse.

Le Prince estaba a punto de patentar su proyector en el Reino Unido y de viajar a Nueva York para realizar una exhibición. De acuerdo a su viuda,

Edison lo eliminó antes de que le cercara el rancho de la propiedad intelectual. Nunca hubo pruebas, pero las dudas reemergieron años después: su hijo Adolph Le Prince, testigo en contra de Edison en un litigio sobre patentes, fue hallado muerto de un tiro tras una cacería de patos.

En febrero de 1888, Muybridge viajó a Nueva Jersey y mostró su zoopraxiscopio. Edison se reunió con él. Muybridge visualizaba una alianza que asociara su artilugio con el fonógrafo, una sensación comercial que su contraparte vendía desde hacía once años, de manera de estructurar un instrumento audiovisual. El insaciable Edison no iba a dejar pasar semejante oportunidad. Bill Bryson explica que el carácter de él:

> *No era, para ponerlo caritativamente, intachable. Conspiró contra sus competidores, tomó crédito personal por invenciones que no eran suyas, llevó a sus colaboradores al borde del colapso (eran conocidos como la Escuadra Insomnio) y cuando todo lo demás falló no vaciló en recurrir al soborno, deslizando a cada legislador de Nueva Jersey $1 000*[iii] *para producir leyes favorables a sus intereses. Si no era derechamente un mentiroso, con frecuencia era ciertamente económico con la verdad.*

Edison compró series de fotografías de animales de Muybridge y le encargó a William K. L. Dickson, fotógrafo de la compañía, diseñar una máquina capaz de proyectarlas. En octubre de ese año, el mismo mes de los nanometrajes de Le Prince, Edison presentó una solicitud de patente provisoria para un instrumento que haría “para el ojo lo que el fonógrafo hace para el oído”.

En 1889, Edison viajó a la Exposición Universal de París, el evento que conmemoraba el centenario de la Revolución francesa y para el cual se construyó la Torre Eiffel como pórtico de entrada. Allí vio la escopeta de Marey y sus tiras translúcidas. Instruyó a Dickson a abandonar los cilindros rotatorios que por entonces tanteaba y emplear film. Tomó además de Émile Reynaud la idea de perforar los costados del film para circularlo.

Con el auxilio de una bombilla incandescente, Dickson proyectó tiras de celuloide de 35 milímetros de ancho en una caja del tamaño de un buzón. El “quinetoscopio”, lo llamó, por el griego para “ver movimiento”. Se basaba en el trabajo de Muybridge y Marey, algo que Edison nunca intentó ocultar, pero nadie había combinado antes de manera fluida las dos tecnologías esenciales del cine: grabación y proyección.

¿Por qué 35 milímetros? La anécdota popular, que Edison nunca procuró

desmentir, es que cuando un ayudante le preguntó por el ancho él enseñó dos dedos y dijo “Oh, más o menos así”. Pero, como solía ser con Edison, hay sugerentes señales de que la realidad tiene más que ver con balances contables que con arrebatos de espontaneidad anatómica. Los rollos de Kodak eran de 70 milímetros de ancho por 50 pies de largo. Al cortarlos por la mitad, resultaban piezas de 35 milímetros por 100 pies de largo, exactamente las dimensiones de las primeras unidades de Edison.

Los quinetoscopios fueron diseñados para que espectadores individuales posaran un ojo en una pequeña abertura, previo pago de una moneda. Para Edison, el principal objetivo era suministrar nuevos usos al fonógrafo. El quinetoscopio era una especie de complemento lateral para la verdadera niña de sus ojos. Creía que las imágenes en movimiento eran una moda pasajera, y tan poca fe cifraba en ellas que se rehusó a invertir $150 en una patente internacional, lo que permitió que el dispositivo fuera copiado y perfeccionado. De hecho, fue una exhibición de quinetoscopios en París lo que inspiró a dos hermanos llamados Auguste y Louis Lumière a elaborar una máquina para exhibiciones colectivas.

La Edison Company instaló su propio estudio en Nueva Jersey, si somos tan generosos para denominar “estudio” a una única habitación. La cámara era un enorme armatoste negro, dotado de rieles para aprovechar la luz solar a todas horas. La llamaban “Black Maria”, el término coloquial de las vanes policiales. Los contenidos eran en su mayoría asuntos triviales o breves piezas artísticas, deportivas o circenses (osos bailando, por ejemplo). La sola maravilla técnica bastaba para embelesar. Además, la cámara sumaba casi media tonelada, un desincentivo de peso para locaciones más aventureras. Así, la primera pieza cinematográfica en acogerse a derechos de autor es *El Estornudo de Fred Ott* (1894), cinco segundos de lo que su título con plena claridad expresa[iv].

El año siguiente, Edison produjo una pieza de 18 segundos llamada *La Ejecución de María Estuardo*[v]. En el momento en que el verdugo levanta el hacha, los actores fueron instruidos a jugar un-dos-tres-momia-es, de manera de reemplazar a la reina (un actor) por un maniquí y proceder a la decapitación (se ha escrito que muchos se asombraban de que alguien sacrificara su vida en pos de este nuevo divertimento, pero no hay fuentes contemporáneas para confirmarlo). *La Ejecución de María Estuardo* dio con una de las claves del atractivo del cine: reproducir eventos que ocurrieron en

nuestra ausencia.

En 1896 Edison hizo debutar el beso en pantalla. Un pionero crítico de cine comentó que “magnificado a proporciones colosales, es absolutamente asqueroso. Este tipo de cosas llaman a la intervención de la policía”.

En breve, los quinetoscopios se instalaban en centros comerciales, lobbies de hotel y parques de diversiones. Siguieron los salones de quinetoscopios, que se esparcieron por Norteamérica y Europa. Cual locutorios de Internet, fueron efímeros, fugaces víctimas de la obsolescencia tecnológica. Su breve apogeo fue de todos modos suficiente para asentar los 35 milímetros como estándar, un buen equilibrio entre calidad y costo.

En 1885, Dickson abandonó a Edison para unirse a los inventores de un aparato que llamaron mutoscopio. Ofrecía también visores individuales, pero con tarjetas que circulaban en torno a un eje circular. Una suerte de profesionalización del folioscopio, las ilustraciones en las esquinas de los cuadernos de las clases aburridas, que en rápida sucesión parecen cobrar vida.

Mientras los estadounidenses lidiaban por la supremacía de estos enseres individuales, los hijos de un fabricante de placas fotográficas de Lyon fraguaban la revolución de pantalones largos. A modo de feliz coincidencia, su apellido significa “luz”.

A partir de 1892, Auguste y Louis Lumière patentaron una serie de procesos conducentes a la proyección de fotografías sobre una pantalla. El más notable, las perforaciones laterales en el film, similar a las que admiró Edison en la Exposición Universal. En 1895, compraron los derechos de un artefacto denominado Cinématographe, “escribir en movimiento” en griego. Su creador, el ingeniero Léon Bouly, carecía del dinero necesario para culminar su desarrollo y mantener vigente la patente.

El cinématographe pesaba unos nueve kilos, un mundo de diferencia con el hipopótamo del Black Maria, lo que daba portabilidad para captar no solo las estudiadas piezas de Edison sino también exteriores. El 22 de marzo de ese mismo año, exhibieron ante una sociedad industrial *La salida de la fábrica Lumière en Lyon*[vi], un microdocumental de 46 segundos que muestra a funcionarios abandonando las instalaciones. Para muchos, este hito marca el inicio del cine (para mí, son los caminantes de Le Prince).

Esa misma primavera, filmaron *El regador regado*[vii], la primera ficción y primera comedia del séptimo arte. A lo largo de 45 segundos, un chico pisa la manguera de un jardinero, quien inspecciona su interior en busca del

desperfecto. Con un nivel de predictibilidad que podríamos situar en 100 % —el origen del concepto de *anticipación* en pantalla— el muchacho libera el agua y el jardinero recibe el chorro en la cara. El tipo de humor que agradecen quienes aún no controlan sus esfínteres. A lo largo de 1895, los Lumière presentaron estas y otras delicias ante sociedades científicas, conferencias de fotografías y otros reductos de gente ilustrada.

Hay quienes se sorprenden de lo breve de estas piezas. Después de todo, la tecnología para 45 segundos o para tres horas no es muy distinta. Pero figúrese: aun cuando el cinématographe redujo los 48 fotogramas por segundo de Edison a 16, *La salida de la fábrica Lumière en Lyon* demandó diecisiete metros de cinta. Un largometraje en 35 milímetros de dos horas de duración requiere de 3,3 kilómetros de film. La serie completa de *Harry Potter* demanda 32,7 kilómetros, más que suficiente para unir Francia y el Reino Unido[8]. Hasta hace pocas décadas, para bajar costos era común utilizar un mismo rollo en más de una sala con quizás una hora de desfase. Un motociclista transportaba los trozos de una sala a otra para el empalme.

Pero el cine, al igual que el cálculo diferencial, la bombilla incandescente y las maletas con rueditas, es el tipo de avance que merodea la puerta del horno por años y luego brota en simultáneo en varios lugares a la vez. Woodville Latham, exmilitar y profesor de química, estaba asociado con el negocio de los quinetoscopios, pero para fines de 1894 confirmó que a Edison poco le interesaba innovar en áreas que mermaran sus bien asegurados monopolios. Latham y sus dos hijos formaron la Latham Company, dedicada a la proyección. El objetivo principal era mostrar cortos de boxeo, una pasión por entonces febril. Para la pelea entre Jack Dempsey y Jess Willard, se construyó un estadio temporal con capacidad para 90 mil personas, que se desmontó tras la victoria de Dempsey[9].

Los Latham contrataron al ingeniero Eugène Lauste, un prolífico inventor francés radicado en Estados Unidos, quien a los veintidós años se jactaba de más de cincuenta patentes. Trabajó como asistente de Dickson en las dependencias de Edison hasta 1892, fecha en que se abocó a los motores de combustión interna. Desertó porque, de acuerdo a sus socios, el artefacto “era demasiado ruidoso y demasiado peligroso para jamás tener éxito”[10]. El propio Dickson prestó también asesorías a este proyecto antes de iniciar su aventura con el mutoscopio. Para la primavera de 1895, el eidoloscopio ya estaba en condiciones de documentar puñetazos sanguinolentos. El 20 de mayo, a

propósito de un *match* de boxeo, se inauguró en Broadway el cobro-entrada por el derecho a contemplar la ilusión de movimiento. El nuevo diseño de Lauste permitió extender la duración a cerca de cuatro minutos, suficiente para efectos de mostrar a dos energúmenos sacándose los ojos.

El primero de noviembre de ese mismo año, los hermanos Max y Emil Skladanowsky presentaron su propia propuesta, por supuesto terminada en "oscopio". Aperados de una bailarina, de un luchador y de un tal Mr. Delaware que encaraba a un canguro boxeador (ya decíamos que el boxeo mueve multitudes), el bioscopio lució sus delicias a dieciséis cuadros por segundo en un café de Berlín. El evento se promocionó como "la invención más interesante de la era moderna". Eran nanometrajes de no más de seis segundos, pero durante unas cuatro semanas el lugar estuvo atestado.

A fines del acontecido 1895, los Lumière contaban ya con un digno inventario filmográfico. Para la primera exhibición pública escogieron una sala pequeña de un café parisino, de manera que si fracasaban el fiasco pasara inadvertido. El 28 de diciembre, 33 personas pagaron un franco para gozar de *Saltos en la cubrecama*, *Cena del bebé* y otras maravillas de las artes escénicas. Eran diez obras, de entre 38 y 49 segundos de duración. Un historiador escribe que los espectadores quedaron "boquiabiertos, estupefactos, y sorprendidos más allá de lo que puede expresarse". A partir del segundo día, las colas se extendían por el bulevar. Los hermanos Skladanowsky estaban contratados por un cabaret parisino, pero tras el show de los Lumière les cancelaron el contrato.

El mes siguiente, los Lumière lucieron *El arribo de un tren a la estación de La Ciotat*, que muestra a un tren aproximándose a una cámara ubicada a pocos metros de la línea férrea[viii]. De acuerdo a la leyenda, el terror de observar a esa mole de metal aproximándose se apoderó de algunos miembros del público, quienes habrían huido despavoridos de la sala. Es casi con seguridad una anécdota apócrifa con fines publicitarios, pero es un reflejo hiperbólico de lo que realmente ocurrió ese día: el ser humano conoció la magia del cine.

Al año siguiente, los Lumière exhibieron su creación por Europa, Norteamérica, India y Argentina, y sus camarógrafos aplanaron el mundo en busca de motivos exóticos. El cinématographe fue el instrumento fundante del cine en lugares tan lejanos como Japón, Australia y Rusia. Los Lumière no crearon la primera obra cinematográfica (de Le Prince) ni la primera

exhibición pagada (de Latham y Lauste) pero gracias a la calidad superior y estos esfuerzos de difusión pasaron a los libros *sobresimplificados* de historia como los inventores del cine. No muy distinto a Edison, otro titán de la publicidad, conocido como el padre de la bombilla eléctrica aun cuando al menos 22 personas llegaron a resultados similares antes que él[11].

Los Lumière sí fueron los primeros documentalistas de asuntos que toman más tiempo que un estornudo, y puntales en el registro visual de la sociedad francesa. Las audiencias todavía no exigían guiones. Hallaban fascinación infinita en la mera reproducción de objetos en traslación. Bastaba instalar una cámara dentro de un tren y mostrar el paisaje en tránsito para cautivar parroquianos. Similar al actual estadio de desarrollo de la realidad virtual.

Edison comprendió casi de inmediato que sus trastos individuales no podrían competir con la nueva marea. Adquirió los derechos del Fantoscopio de Charles Francis Jenkins, responsable de la primera exhibición privada: el 6 de junio de 1894, había mostrado a una bailarina de vodevil. Curiosamente, es al mismo tiempo la primera a color, pues Jenkins se dio el trabajo de pintar cada cuadro a mano. El nuevo dueño describió el artilugio en los afiches como “la maravilla más grandiosa de Edison”, y lo renombró Vitascopio. En 1896, orquestó la primera demostración pública. Sin suficiente material propio, copió sin permiso parte del stock de los Lumière.

En medio de esta disparidad de medios tecnológicos, los teatros de vodevil, por entonces en intensa competencia por captar clientela, promocionaban sus “fotografías animadas” según el medio de soporte en lugar de sus contenidos. En lugar de anunciar tal o cual trama, se jactaban de “El Vitascopio, la última maravilla de Edison” o “El deslumbrante cinématographe”.

Como buen maestro del marketing, Edison filmó el primer spot publicitario en 1898 —para el whisky Dewar— y, en el marco de su batalla contra Westinghouse para imponer la corriente continua, filmó la electrocución de un elefante para demostrar el supuesto peligro de la corriente alterna, la misma que en definitiva se impuso y que hoy alimenta nuestras vidas. Grabó también a Joseph Pujol, más conocido por su nombre artístico de Le Pétomane (“el pedomaniaco)”, cuyo espectáculo de pedos incluía apagar velas a 20 centímetros de distancia, y ejecutar *La Marsellesa* y *O Sole Mio* a través de una ocarina adosada a su ano[12]. La ejecución ocasionaba, de acuerdo a reportes de la época, que mujeres con corsé se desmayaran de la risa. En Europa, además de la bien instalada escena francesa, el

Animatograph del británico Robert W. Paul entregaba unas cincuenta películas al año, y la “escuela de Brighton” tomaba forma.

Desde aproximadamente 1897, los estudios estadounidenses comenzaron a abandonar el modelo unitario de producción-exhibición, para vender las cintas a compañías itinerantes, dotadas de la capacidad de migrar a medida que los parroquianos se aburrían de la última novedad. La puesta en escena solía incluir narración, efectos de sonido y/o música en vivo, iniciando la cuidada especialización que hoy caracteriza a la industria. La itinerancia dificultó la aparición de salas permanentes, que solo aparecerían cerca de una década más tarde en Europa occidental.

Antes del fin de siglo, las primeras compañías de producción cinematográfica se instalaron en Estados Unidos, Francia y el Reino Unido. Las perspectivas de negocio eran cada vez más sólidas: en 1900, una huelga de artistas de vodevil llegó a un abrupto final cuando fueron sustituidos por películas y el público continuó pagando sus entradas.

En Norteamérica, la más exitosa de estas compañías era la de los mutoscopios de Dickson, que empleaba rollos de 70 milímetros. En Francia, los Lumière recibían las cintas de un camarógrafo viajero que filmaba por encargo suyo, al tiempo que Georges Méliès, ilusionista de vocación y mago de oficio, explotaba la credulidad del público aún virgen a través de trucos sencillos.

Méliès inició su carrera mostrando linternas mágicas en un teatro parisino. En 1895, asistió a la presentación que los Lumière ofrecieron a los dueños de salas de espectáculo la noche anterior a la histórica proyección del 28 de diciembre. Quedó estupefacto. En el acto ofreció diez mil francos por la tecnología. Los Lumière los rechazaron. Subió la oferta a veinte mil, y luego cincuenta mil. “Joven, me lo agradecerá”, le dijo el padre de los inventores. “La Invención de mis hijos no está a la venta. Lo arruinaría. Puede ser explotada por un breve lapso como una curiosidad científica. Más allá de eso, no tiene futuro comercial”[13].

Méliès viajó a Londres y compró el Animatograph de Paul, así como varios cortos de su autoría y otros tantos manufacturados por la compañía de Edison. Esto último, una bienvenida variedad: mientras los Lumière retrataban la vida desnuda, Edison y compañía privilegiaba puestas en escena. Boxeo de gatos inclusive, temprano precedente de la fascinación infinita de los seres humanos por los videos de estos felinos.

Méliès construyó en su casa un estudio con paredes y tejado de vidrio. Con mentalidad atada a la lógica escénica del siglo en el que le tocó nacer, se jactaba de que fue “construido exactamente como uno de teatro, equipado con puertas trampa”. Allí trabajó en perfeccionar la tecnología. Para septiembre de 1896, ya había parido su primer armatoste. Una cámara-proyectora en fierro forjado, que él llamaba “moledora de café”. O “metralleta”, por su infernal traqueteo. Con más ingenio mecánico que talento dramático, una de sus primeras piezas fue un tipo fastidiado por un bicho del tamaño de un gato —un cartón superpuesto en cada fotograma— que se encarama sobre su cama. El desdichado resuelve el inconveniente a escobazo limpio[ix]. El mismo año, el nuevo arte adquirió en Estados Unidos el nombre de *moving pictures*, o “imágenes que se mueven”. En breve, como ocurre con todo concepto conformado por más sílabas de las que soporta la paciencia verbal, se acortó a *movies*.

Para el cambio de folio del nuevo siglo, Méliès trabajaba en propuestas más largas y complejas. Inventó el fundido de entrada, el fundido de salida, y la transición mediante la disolución. Era su manera de demostrar que el cine es “la más atrayente de las artes, pues hace uso de todas”. En sus memorias relata que, un día frente al Palace de l’Opéra, su cámara se trabó y dejó de filmar:

> *Durante ese minuto, los paseantes, buses y carruajes se habían movido, por supuesto. Cuando proyecté el film, conectado en el punto donde el corte había ocurrido, vi de pronto que un bus Madeleine-Bastille había mutado a una carroza fúnebre, y hombres se habían transformado en mujeres. El truco de la sustitución, llamado stop motion, había sido descubierto.*

(Aunque nosotros sabemos del *stop motion* de *Ejecución de María Estuardo*).

Méliès produjo su obra más conocida en 1902, *Viaje a la Luna*[x]. De traje y paraguas (nunca se sabe), un grupo de astrónomos es enviado a la luna de un cañonazo. El instante del alunizaje se muestra primero desde la Tierra y después desde la Luna, un traslape cronológico que desconcierta al público moderno. La edición estaba más orientada al placer visual que a facilitar la coherencia del relato.

Los astrónomos exploran el satélite sin molestarse en minucias tales como la inexistencia de oxígeno. En eso, son atacados por selenitas hostiles,

visualmente similares a los “nativos hostiles” que los franceses encontraban en sus colonias por esos años. El regreso a nuestro planeta se consigue (y que Newton nos guarde en su alma) simplemente al “caer” por gravedad hacia la Tierra que está “abajo”, con un selenita de polizonte. Son cerca de treinta escenas, sin diálogos ni cambios de distancia focal.

Fue un triunfo sensacional, y la compañía de Méliès adquirió un rol estelar. Más importante, redefinió la hoja de ruta del arte naciente: el futuro estaba en la ficción.

Méliès casi llevó a la quiebra a los Lumière. Tras producir cientos de piezas de escena única, los hermanos luminosos abandonaron la contienda. Al igual que su padre, Louis decía que el cine “es una invención sin futuro”. Ambos vivirían lo suficiente para percatarse de la envergadura de su chambonada, y la hipertrofia continuó tras su muerte. *Gravity* (2013), por ejemplo, costó más que a India llevar una sonda a Marte[14]. Y *Gravity* no era particularmente cara. Esos $100 millones palidecen al lado de los $379 millones de la cuarta entrega de *Los Piratas del Caribe*. Los cerca de $156 millones que Keanu Reeves se embolsó por la trilogía de *Matrix* equivalen al sueldo mínimo de un español por 18 mil años, asegurándose una pensión digna hasta bien pasada la siguiente era de hielo.

Méliès, más optimista que los Lumière, planeaba lanzar *Viaje a la Luna* en Norteamérica, pero el goloso de Edison se cruzó en el camino. Comisionó copias, e hizo una fortuna. Hasta 1912, si no se registraba la obra (como *El estornudo de Fred Ott*) no había restricciones legales para robar ideas, o incluso comprar una copia y poner tu propio nombre en la presentación. Méliès acabó quebrado una década más tarde, y los negativos que aún poseía fueron fundidos por un acreedor para recuperar su contenido de plata. En 1917, su oficina fue allanada por el ejército francés, que confiscó cerca de 400 rollos originales y los fundió para recuperar sus componentes. El celuloide fue utilizado para fabricar los tacos de las botas militares[15].

Es por este tipo de prácticas que cerca del 75 % de las cintas de la era muda se han perdido. En el caso de Méliès, la mayor parte de las cintas remanentes existen gracias a las copias piratas que lo llevaron a la bancarrota. Nunca dejó de tratar los cuadros con lógica teatral. No movió ni una sola vez la cámara en su más de medio millar de filmes, y fue relegado por autores con mejor capacidad de adaptación. Para mediados de los años 20, Méliès paraba la olla vendiendo dulces y juguetes en la estación de trenes de Montparnasse,

epílogo que Scorsese aborda en *Hugo*. En 2002, una copia coloreada a mano de *Viaje a la Luna* fue hallada en un granero, pero para entonces el cuerpo sin vida de Méliès figuraba en calidad de compost, incapaz de rentabilizar el descubrimiento.

El año siguiente de *Viaje a la Luna*, el mundo vio nacer *Asalto y robo de un tren*, la primera *movie* moderna, con guion y estructura narrativa reconocibles para el observador contemporáneo. El autor era Edwin S. Porter, excamarógrafo de Edison y, como parte del equipo de pirateo, buen conocedor del trabajo de Méliès.

En doce minutos, Porter hizo debutar la filmación de ficción *in situ* y cámaras en movimiento, tanto en el eje horizontal (barridos) como en el vertical (picados). Es además uno de los primeros montajes con uso extensivo de *cross-cutting*, el relato de historias paralelas. Se creía que saltos espaciales confundirían, pero Porter previó acertadamente que la intercalación reiterada sería intuitiva. Hoy el *cross-cutting* es tan ubicuo que la discusión recuerda a quienes temían que las fotografías robaban el alma.

En una famosa escena, el jefe de los forajidos apunta a la cámara y vacía el tambor de su revólver. La cinta se distribuía indicando que podía ubicarse tanto al inicio como al final. Todas las copias conocidas la pusieron al final. Frente a audiencias aún no habituadas a este tipo de efectos, la treta hizo a muchos recular en sus asientos, y a más de uno desmayarse[16]. Un exitazo.

Asalto y robo de un tren dio un giro desde las cuidadas escenografías estáticas de Méliès al realismo narrativo. Fue además la primogénita del género de acción, en virtud de tiroteos y una gresca en el techo de un tren en (parsimonioso) movimiento. Aunque la acción acaecía en Nueva Jersey, inauguró además el subgénero *western*, que en sus años iniciales operó bajo los apelativos de *cowboy movies* o *gun operas*.

En años sucesivos, el protagonismo pasó a manos de Charles Pathé, importador de fonógrafos, y de su hermano Émile. Financiados por grandes compañías francesas, compraron las patentes de los Lumière en 1902, encargaron el diseño de una cámara de estudio y fabricaron sus propios rollos. Instalaron un centro de producción y se lanzaron a producir filmes con lógica de línea de ensamblaje, relegando la artesanía fílmica de sus predecesores. Abrieron oficinas por toda Europa y prolongaron la agonía de Méliès al convertirse en su distribuidor. Se expandieron al rubro de la exhibición, y para 1909 sumaban unas 200 salas en Francia y Bélgica.

Aunque hoy parezca inimaginable, llegaron a controlar el mercado norteamericano: de los 1200 films publicados en Estados Unidos en 1907, solo 400 eran producciones domésticas. Para 1918, cerca del 60 % de las cintas a nivel mundial eran filmadas con cámaras de los Pathé.

La más improbable competidora de los Pathé fue Alice Guy. Su madre, una francesa afincada en Chile, resolvió tras cuatro partos en extramuros que "al menos uno de sus hijos debía ser francés" y viajó a su tierra natal para parir a Alice. En 1894, con 21 años de edad, Guy fue contratada como secretaria del ingeniero e inventor Léon Gaumont, por entonces abocado al negocio de máquinas fotográficas. La siguiente primavera, asistió junto a su jefe a la exhibición de *La salida de la fábrica Lumière en Lyon.* Alice comprendió de inmediato el potencial de la nueva tecnología como espacio narrativo. Más que demostraciones científicas o cortos promocionales, visualizaba un vehículo virgen para una inmemorial pulsión humana: contar historias. Pidió permiso a su jefe para realizar un film propio en su tiempo libre. Gaumont, que veía el cine como poco más que un folleto publicitario, se lo concedió sin imaginar lo que su secretaria se traía entre manos.

El negocio fotográfico de Gaumont fue noqueado ese mismo año. El ingeniero se asoció con un inversionista y su colega Gustave Eiffel y con un astrónomo para dedicarse a la producción cinematográfica. Nacía así Gaumont, el estudio más antiguo aún en marcha, hoy en operaciones bajo el eslogan "desde que el cine existe". Gaumont luce piezas como *Los 39 escalones* (1935) de Hitchcock y *El quinto elemento* (1997) de Luc Besson.

Casi sin proponérselo, Guy pasó de mecanografiar formularios a desempeña un rol estelar en el avance del cine. Impresionó casi tanto por la calidad como por la cantidad de producciones. Atestaba estantes a un ritmo de dos cintas a la semana. En 1905, fue ascendida a directora de producción de Gaumont. En 24 años de carrera, la primera directora de la historia entregó al mundo más de mil cintas. De ellas, 22 son largometrajes, incluyendo una gran producción sobre la vida de Cristo. Abrió huella en el uso de audio, enfrentando la difícil tarea de la sincronización, y fue una de las inventoras del concepto de efectos especiales, al implementar técnicas como la doble exposición y el enmascaramiento de áreas del lente para modificar en forma selectiva el grado de exposición. O la proyección en reversa, un recurso utilizado, por ejemplo, cuando los Jedi recuperan sus sables láser mediante La Fuerza, o en la inyección de adrenalina de *Pulp Fiction*.

Como Pathé, Gaumont abrió oficinas en el extranjero y adquirió cadenas de salas. Con todo, nunca llegó a ser más de un cuarto que sus rivales, quienes mantuvieron la posición dominante hasta entrada la Primera Guerra.

Fue en medio de este predominio francés que una revista parisina publicó en 1911 un manifiesto de Ricciotto Canudo titulado *El nacimiento del sexto arte*. Canudo catalogó al cine como la síntesis de las artes rítmicas (música y poesía) y las plásticas (arquitectura, pintura y escultura). Doce años más tarde añadió la danza a las artes rítmicas y nos legó el mote de "séptimo arte".

Fue francés, además, el primer astro del cine: un comediante que prefirió ocultar bajo el pseudónimo de Max Linder la vergüenza de trabajar en películas. Cosechó fama con cortos de Pathé, y luego con Georges Méliès. En 1912, exigió a los Pathé un colosal millón de francos al año. Pathé estrujó la suma con fines publicitarios, con carteles que rezaban: "entendemos que los grilletes que amarran a Max Linder han alcanzado el valor de un millón de francos al año". En privado el ánimo era menos chispeante, y lo apodaban "el Napoleón del cine". En pantalla presentaba a "Max", un elegante y apuesto caballero que acababa en los más insólitos enredos como consecuencia de su debilidad por las féminas. Chaplin lo llamaba "el Profesor, a quien le debo todo".

Menos festivos eran los *film d'art*, amplios en ambición intelectual y estrechos en atractivo visual. Se filmaban producciones teatrales, con interminables y espesos diálogos, casi sin aprovechar las ventajas narrativas del nuevo medio.

Al liderazgo francés se sumó el de Italia, pionera de las superproducciones. Se medían en carretes, equivalentes a 1000 pies (305 metros) de film, o unos 15 minutos al estándar habitual mudo de 16 cuadros por segundo, aunque la tasa exacta dependía del operador. *Los últimos días de Pompeya* (1908) demandó seis carretes y su *remake* de 1913, diez.

Quo Vadis? (1913) sentó el estándar de la épica y el apetito por más. Con cinco mil extras, carreras de carruajes, leones reales y escenografías imponentes, desde hace un milenio y medio que la Roma imperial no lucía tan viva a ojos de los hombres.

Quo Vadis? fue una sensación. En Londres, la *première* contó con la presencia de Jorge V, y en Broadway las mejores salas cobraban inéditos $1 por la admisión ($25 de hoy). Envalentonados por los números de *Quo Vadis?*, *Cabiria* (1914), de doce carretes, fue aún más exuberante en su

reconstrucción de la Segunda Guerra Púnica.

Más al este, India dio inicio a su prolífica tradición de largometrajes con *Raja Harishchandra*, el mismo año de *Quo Vadis?* A objeto de evitar la indecente aparición de mujeres, los roles femeninos fueron interpretados por hombres. Lo mismo en Japón, donde creían que actores trasvestidos —los *oyama*— podrían representar mejor la feminidad que las propias mujeres.

La primacía del viejo continente se desplomó cuando las potencias se enzarzaron en aquella gresca descomunal que hoy llamamos Primera Guerra Mundial. No solo porque se priorizó sobrevivir a representar la pompa de la antigüedad clásica, sino también porque algunos de los químicos del celuloide se empleaban para fabricar pólvora.

La excepción fue Alemania, que dejó de recibir suministro de Estados Unidos desde la declaración de guerra. Preocupados por la propaganda fílmica que los aliados infiltraban en su país, en diciembre de 1917 el general Erich Ludendorff ordenó la fusión de los principales agentes de producción, distribución y exhibición en un gran conglomerado, el impronunciable Universum Film Aktiengesellschaft (UFA). Subsidiado en forma secreta por el gobierno, su misión era elevar el estándar de calidad del cine nacional. Cuando el Tratado de Versalles puso fin a la hecatombe, UFA estaba en mejor pie que nadie y se convirtió en el estudio más grande de Europa, origen del periodo dorado del cine alemán.

Pero para entonces Alemania ya solo podía aspirar al segundo lugar. El primero había sido ocupado por un contendor imbatible.

---

i https://www.youtube.com/watch?v=e3FYc6UTtHg
ii https://www.youtube.com/watch?v=wTlXaqG4VyE
iii En adelante, $ equivale a dólar estadounidense.
iv https://www.youtube.com/watch?v=8PaJ1r0udvQ
v https://www.youtube.com/watch?v=BIOLsH93U1Q
vi https://www.youtube.com/watch?v=DEQeIRLxaM4
vii https://www.youtube.com/watch?v=s_vGEbwUWQ0
viii https://www.youtube.com/watch?v=b9MoAQJFn_8
ix https://www.youtube.com/watch?v=J7Z---AG9iM
x https://www.youtube.com/watch?v=9m830jhUi3E

CAPÍTULO 2
ESTADOS UNIDOS ASUME EL LIDERAZGO

Nuevo arte, nuevo mundo: Las bases de la industria cinematográfica

En la industria cinematográfica el tamaño sí importa. Las economías de escala determinan qué y cuánto se puede hacer. A inicios del siglo XX, Estados Unidos acumulaba, con distancia, el mayor número de clientes dispuestos a alivianar sus bolsillos con tal de admirar novedades audiovisuales. Como allí se organizara el nuevo arte, iba a resonar en el resto del globo.

Las compañías itinerantes estructuraron un esquema de intermediarios entre productores y salas de cine. Lo que siguió fue un *boom* comparable al de las *apps* a partir de 2007. Entre noviembre de 1906 y marzo de 1907, la producción subió de 3 a 8,5 kilómetros de film, y ni así se satisfacía la demanda. Esto dio pie a la propagación de los *nickelodeones*, pequeños teatros de barrio. Su nombre alude al Odeón, un elegante teatro parisino así llamado por los teatros musicales de la antigua Grecia, y la moneda de cinco centavos —un níquel— el precio por cerca de una hora de contenido[17]. Si en 1904 había un puñado de nickelodeones, para 1908 la cifra rondaba los nueve mil. Se vendían más de 26 boletos por persona al año, mientras que en 2017 la cifra alcanzó apenas 3,55. La “locura del níquel”, se llamó.

El limitado aforo de los nickelodeones demandaba programas cortos y variados para asegurar un recambio rápido de público. La proyección titilaba de un modo agotador para los ojos, el film se deterioraba con rapidez; y el número de cuadros por segundo era irregular porque la manivela de las cámaras se operaba a mano. Algunos camarógrafos utilizaban canciones a la manera de metrónomos, tal como hiciera Galileo Galilei para medir el tiempo en sus experimentos. La cámara también se podía echar a correr más rápido o más lento en forma deliberada, para efectos cómicos o expresivos. Y ni

hablar de los recintos, con frecuencia meras instalaciones improvisadas sobre escaparates. Los periódicos reportaban con regularidad balcones que colapsaban o incendios letales. Un reporte de 1908 sobre los nickelodeones atestiguaba: "mal aire, suelos sin asear, sin provisión de escupideras". Pero nada detuvo al embrujo de la fantasía.

En sus inicios, los nickelodeones se asociaban a la clase obrera. El cine adquirió fama de atracción para inmigrantes y ociosos. La asistencia de los niños era motivo de reproche (en todas las épocas los adultos encuentran nuevos motivos para lamentarse de que los niños no se comportan como debieran). La propia palabra *movies* adquirió una connotación malacatosa. El estudio Essanay convocó a una propuesta abierta para buscar un apelativo de reemplazo. *Photoplay* ganó esa batalla, pero perdió la guerra de la calle.

A medida de que el cine ganaba en popularidad, trepó a la clase media.

En 1908, el alcalde de Nueva York ordenó cerrar los más de 600 establecimientos de la ciudad, receptores de 300 a 400 mil personas diarias. Ante tales dificultades, los operadores de las salas y los principales distribuidores (Edison, Biograph, Pathé y Gaumont) formaron el Directorio de Censura de Películas de Nueva York, cuyo sello de aprobación era una sugerente tijera. En breve cambiaron su nombre al menos beligerante Directorio Nacional de Revisión de Películas. Cada día, voluntarios observaban siete u ocho de las últimas creaciones. Cerca de un 20 % eran rechazadas.

Hacia 1908, había cerca de veinte productoras en Estados Unidos bregando por cosechar esta popularidad y por los derechos de uso de las patentes. Lucraban con cintas manufacturadas en un día, por lo general de un carrete. Temerosos de que la fragmentación del mercado los hiciera perder control ante los nuevos sectores de distribución y exhibición, los ocho más poderosos —incluyendo Thomas "Piérdete Una" Edison, y las sedes estadounidenses de Pathé y Méliès— se coludieron en una suerte de "Lado Oscuro de La Fuerza". En 1908, formaron la Motion Picture Patents Company (MPPC), en poder de 16 patentes clave, y firmaron un contrato exclusivo con Eastman Kodak para el suministro de film.

La MPPC implementó un sistema de licencias y pago de royalties por sus maravillas tecnológicas a lo largo de toda la cadena, desde los fabricantes de equipos hasta las salas. Estas últimas, sujetas a $0,1 por pie de film. No todo fue para peor: "el Imperio" estandarizó los mecanismos de proyección.

La estrategia sembró las semillas de su propia destrucción. Los

distribuidores y administradores independientes organizaron la Alianza Rebelde para enfrentar al Lado Oscuro, y fundaron instituciones abocadas a proveer asistencia legal y financiera. En los primeros tres años de operación del MPPC, la facción rebelde capturó cerca del 40 % del negocio. Comenzaron con cintas de Lumière y cámaras europeas que no infringían las patentes. Cuando esto se volvió insuficiente, utilizaron máquinas de Edison en forma subrepticia.

Pero ya sabemos que El Imperio contraataca. La MPPC contrató espías para reunir evidencia, y envió a pandillas de matones armados con bates de béisbol a persuadir mediante la destrucción de equipos a quienes no hicieran caso por las buenas. Los rebeldes camuflaron las cámaras y contrataron guardaespaldas. Carl Laemmle, fundador de IMP Company y líder de la Alianza Rebelde, fue por sí solo blanco de 289 acciones judiciales. Laemmle salió airoso del bombardeo físico y del legal, y con el tiempo IMP Company dio paso a Universal.

Por entonces aún dominaban las producciones de un solo carrete. Fue en la segunda década del siglo que el negocio comenzó a migrar hacia largometrajes, como ya vimos con las épicas italianas. El formato lo complejizaba todo, pero permitía piezas más sofisticadas, para audiencias más exigentes, dispuestas a pagar entradas más caras. En paralelo, el estilo histriónico y melodramático de Europa dio paso a una actuación realista.

En 1912, Adolph Zukor financió *La reina Isabel* a través de Famous Players Film Company (luego Famous Players-Lasky, y luego Paramount Pictures). Era una cinta de cuatro carretes, protagonizada por Sarah Bernhardt. La diva, ya de 68 años, la llamó “mi última chance de inmortalidad”. El acierto de *La reina Isabel* convenció a la industria de que los largometrajes eran comercialmente viables y los nickelodeones dieron paso a salas hechas y derechas. Cuatro años después, solo en Estados Unidos, había más de 21 mil salas poblando el paisaje.

Algunas de ellas, conocidas como “palacios de los sueños”, eran de un lujo desconcertante. En palabras de Robert Sklar:

> *Lobbies e interiores ricos, imaginativos e incluso bizarros, se creía, ayudarían a sacudir a los clientes del mundo laboral cotidiano y ponerlos en un estado mental apropiado para las fantasías de la pantalla. Todas las clases y castas podrían reunirse en el palacio de las películas de Estados Unidos a soñar como iguales en la oscuridad.*

Se decía que parroquianos asistían a las salas de la cadena Loew solo para disfrutar de los baños. El Tivoli de Chicago se jactaba de que su lobby de mármol era una réplica exacta de la capilla del rey en Versalles. El rey de reyes era el Roxy, ideado por el empresario Samuel Lionel "Roxy" Rothafel. Su consigna era: "no des a la gente lo que quiere, dales algo mejor". Acomodaba 6200 personas, e incluía un centro de atención de salud donde "incluso una operación de magnitud puede ser ejecutada de ser necesario". Hasta el presidente norteamericano Calvin Coolidge envió felicitaciones (aunque olvidó mencionar la sala e hizo referencia a un equipo que Rothafel donó a un hospital). A Rothafel no le gustaba el cine, pero se enorgullecía lo suficiente de su catedral del entretenimiento como para vivir en un departamento escondido arriba de la sala.

Al principio los nickelodeones comenzaron ofreciendo improvisaciones en piano —no siempre afinados— y evolucionaron a adaptaciones del repertorio popular. Los reductos señoriales que emergieron después complacían los oídos con orquestas completas y partituras a la medida. En Europa, gigantes como Saint-Saëns y Shostakovich compusieron para el cine.

Los estrenos más esperados eran proyectados primero en las salas más prestigiosas, a mayores tarifas. A medida que la novedad menguaba, transitaba a espacios menores, a precios más bajos.

Además de propiciar nuevas salas, el largometraje fue el inicio del fin de la MPPC. El cartel subestimó su importancia, e insistía con cortos de uno o dos carretes. En el intertanto, disipaba dinero y energía pleiteando por sus patentes. Otro golpe le fue asestado por Laemmle en 1910, cuando levantó del Biograph a la popular actriz Florence Lawrence. Laemmle pudo persuadirla en parte porque estaba dispuesto a incluir su nombre en los créditos, mientras que Biograph no reveló la identidad de sus actores hasta 1913.

Algunos miembros de la MPCC se rehusaban a mencionar a los actores en los créditos para evitar que ganaran fama y, con ello, poder de negociación, como había ocurrido en los teatros de Broadway. Parte del elenco de Edison eran chicos que repartían el periódico, señoras que proporcionaban su propio vestuario, y adolescentes que no requerían maquillaje, el que solía derretirse bajo el calor de la intensa iluminación.

Edison no dimensionaba el poder de las estrellas para repletar butacas. Hoy se lo conoce como el "efecto DiCaprio": si el rubio aparece en el afiche la gente llega, ya sea porque quieren verlo en acción, porque a través de su

presencia concluyen que se trata de una gran producción o por una combinación de ambas. Durante 16 años, todas las películas con DiCaprio alcanzaron el tope de la taquilla, hasta que *Django sin cadenas* quebró la seguidilla. A la hora del marketing, los grandes nombres se han convertido en marcas poderosas, a la manera de “*made in Germany*”, “monje tibetano” o “reguetonero portorriqueño”. Cuando Charlie Sheen hizo pública su condición de VIH positivo en 2015, la venta de exámenes aumentó siete vez más que con el Día Mundial de la Lucha contra el Sida[18].

Como no hay publicidad mala, Laemmle esparció el rumor de que Lawrence fue atropellada por un tranvía, para luego desmentirlo él mismo. Al arribar a Saint Louis, Lawrence fue recibida por una multitud mayor que la que convocó el presidente de Estados Unidos una semana antes. Laemmle inventó que los fans estaban tan eufóricos de verla con vida que le arrancaron la ropa a jirones.

Fue Laemmle quien puso la primera piedra del sistema de las estrellas cinematográficas vigente. Francis X. Bushman y Beverly Bayne, por ejemplo, ocultaban su matrimonio de manera de consentir la sed de fantasías de sus fans. Mary Pickford, a su turno, era conocida como “la Chica de Biograph con rulos”, pero una vez con Laemmle pasó a ser *America’s sweetheart* (“el corazoncito de Estados Unidos”). La filmaban con ropa infantil y junto a piezas de utilería sobredimensionadas para proyectarla como niña inocente.

A su debido tiempo, Pickford se entrelazó en un amorío de lo más adulto con Douglas Fairbanks, otro de los gigantes del periodo, aunque no el mejor portado: en la película *El hábito de la felicidad*, Fairbanks aprovechó el mutismo para contar chistes obscenos en pantalla, sin imaginar que los espectadores sordos iban a leer sus labios y presentar quejas formales.

Fairbanks y Pickford se casaron en 1920, 26 días de después del divorcio de la actriz de su primer marido. Era lo que Tom Cruise y Nicole Kidman fueron en los noventa, o “Brangelina” en los 2000: un sueño de publicista hecho realidad. Se mudaron a una mansión que la prensa apodó Pickfair, “solo un poco menos importante que la Casa Blanca pero mucho más entretenida”. Pickford supo ocultar sus varios amoríos adúlteros y mantener su ángel impoluto.

Mary Pickford, desde luego, no se llamaba así. Nació en Canadá como Gladys Louise Smith, pero pocos astros respondían a su acta de nacimiento. Si ellos no cambiaban sus nombres, los estudios solían hacerlo “para hacerlos

encajar con más pulcritud en el paraíso placenteramente homogéneo que era Hollywood”. Rita Hayworth, por ejemplo, hija de un andaluz con una norteamericana, fue bautizada Margarita Carmen Cansino. En Warner Bros., le indicaron a Jules Garfinkle que sonaba demasiado étnico y que tendría que aceptar ser James Garfield. Un ejecutivo de MGM decidió que Lucille Le Sueur sonaba muy parecido a *sewer* (alcantarillado) y organizó un concurso con $1 000 en premios, cuya propuesta ganadora resultó Joan Crawford. En un caso más extremo, Dawn O’Day adoptó en forma oficial Anne Shirley, el nombre de su personaje en *Ana la de Tejas Verdes*.

Aún hoy es un hábito extendido. Maurice Joseph Micklewhite cambió en forma definitiva su nombre a Michael Caine, porque se aburrió de los controles de seguridad aeroportuaria. Improvisó el pseudónimo mientras hablaba con su agente en un teléfono público, al ver que el vecino Odeón Cinema publicitaba *El motín del Caine*. “Es bueno que los árboles [que me obstruían parcialmente la vista] estaban en el lugar correcto. De otro modo, me habría llamado Michael Motín”.

Con o sin los créditos para sus estrellas, la caída de la MPPC era cosa de tiempo. En 1912, el gobierno estadounidense demandó a la organización por actividades monopólicas. La corte avaló los cargos en 1915. El caso, dilatado por contrademandas y por la guerra, produjo la disolución definitiva de la organización en 1918.

El suelo del vecino siempre es más soleado: A Hollywood

Fruto de su maduro mercado actoral y financiero, Nueva York y Nueva Jersey fueron en la génesis sede de casi toda la actividad fílmica. Fue entre 1908 y 1913 que varios estudios pequeños se mudaron al sur de California. En parte, para alejarse del asedio de la MPPC, y si bien varios afiliados de esa agrupación ya habían abierto oficinas en California y los kilómetros no impedían el actuar de la justicia, la distancia volvía al menos las amenazas y los bates de béisbol menos inminentes.

Más importante, la migración fue alentada por el clima. Los alrededores de Los Ángeles permitían filmar durante todo el año sin necesidad de gastar fortunas en iluminación. Y como los primerizos estudios funcionaban en su mayoría al aire libre, e incluso las escenas interiores solían carecer de techos, no fue difícil dejar el fastidioso clima del noreste. El sistema funcionaba

cuando la escala era pequeña, concentrando la actividad en los meses favorables. Cuando llegó el momento de satisfacer una demanda constante, el invierno neoyorquino probó ser un obstáculo mayor.

En principio, las compañías sondearon locaciones en Florida, Texas y Nuevo México. Laemmle incluso envió a un joven aspirante a director llamado Thomas Ince a tantear terreno a Cuba, donde dirigió a Mary Pickford. La búsqueda convergió en un suburbio al norte de Los Ángeles, bañado también por el sol, pero con menos humedad y sin tormentas tropicales.

En 1886, un desarrollador inmobiliario llamado Hobart J. Whitley se dejó caer allí durante su luna de miel. Contemplando el paisaje agrícola junto a su mujer, y mientras boceteaba en su libreta, se les acercó un desvencijado carretón cargado con leña, tirado por un caballo y conducido por un asiático. Los saludó presionando las palmas entre sí y ofreciendo una ligera reverencia.

—¿Qué hace usted? —le preguntó Whitley.

El hombre chapurreaba inglés:

—*I up sunrise. Old trees fall down. Pick up wood. All time haully wood.*

Con buena voluntad, algo más o menos así: "me levanto al amanecer. Derribo árboles viejos. Cojo la leña. Todo el tiempo acarreando la leña".

Whitley quedó pensativo...

—Haully wood... ¡Hollywood! —le dijo a su mujer—. ¡Hollywood! ¡Es el nombre perfecto! Nombraré el nuevo pueblo Hollywood. "Holly" representará mis ancestros británicos y "Wood" por nuestros antepasados escoceses[19].

Es una de esas etimologías con penetrante hedor a mito. Sin embargo, la mujer de Whitley mantenía un diario, y la hoja que contiene este pasaje sobrevivió.

Whitley compró 202 hectáreas e inició el loteo. Para cuando los competidores de Edison se lanzaron a la búsqueda de locaciones con más sol y menos gánster, Hollywood contaba con correo, hotel y comercio. No solo eso: los cielos de Texas o Nuevo México podrán ser igual de benignos, pero solo California concentra tal diversidad geográfica. En un radio de 80 kilómetros hay costa, bosques, montañas, islas, lagos y hasta un desierto. De haber prosperado Florida, veríamos westerns con manglares de fondo.

Los Ángeles poseía además tradición como centro teatral, impuestos bajos, y tierras abundantes y baratas para instalar los amplios espacios que requieren

los estudios. El constante flujo de residentes en busca de empleo mantenía los salarios a raya, en ocasiones a la mitad que Nueva York.

Ince abandonó a Laemmle poco después de Cuba para iniciar una vida independiente. En la costa de Los Ángeles edificó un minimundo al que llamó Inceville, que contenía una villa japonesa, un poco de Suiza, y una pizca de aldea de colonos puritanos. Fue la primera instalación de esa envergadura, y se convirtió en un modelo para los que vinieron después. El director encontró en Inceville la infraestructura para introducir en la industria fílmica el concepto de línea de producción. Aun cuando la muerte lo pilló a los 44 años (a bordo del yate del magnate que inspiró a *Ciudadano Kane*) se le adjudican más de 800 cintas.

Contrariados con esta invasión de saltimbanquis, los residentes consiguieron prohibir la instalación de nuevos estudios. En adelante, hubo que buscar alternativas en las inmediaciones. No obstante, para mediados de la década de 1910 "Hollywood" ya era una marca, y los barrios circundantes hicieron lo posible por asociarse a su magia y *glamour*. Los barrios de Ivanhoe y Prospect Park cambiaron su nombre a East Hollywood, Lankersheim a North Hollywood, y Laurelwood a Studio City. Para 1916, la industria empleaba unas quince mil personas, y más del 60 % de la producción estadounidense se radicaba allí. La segunda fiebre del oro había llegado a California.

Las estrellas siguieron la estela. El glamoroso nidito de amor de Pickford y Fairbanks, por ejemplo, cimentó la posición de Beverly Hills como reducto de ricos y famosos. Toda una vuelta para el otrora humilde rancho español, que tomó su nombre de Bevreli, un pueblo inglés que significa "lago de castores". Más adelante, de las cosas que perturbaría el vecindario sería el borracho de John Barrymore, abuelo de Drew Barrymore. En busca de carne a medio podrir para Maloney, su buitre mascota, se lo podía ver intruseando tarros de basura, afán que le valió la limosna espontánea de parte de un incauto[20].

El distintivo cartel no demoró en llegar. En 1923, un desarrollador inmobiliario erigió HOLLYWOODLAND en letras de 15 metros de alto. Planeaba desmantelarlo tras un año y medio, sin imaginar que se volvería el ícono de la capital de la ilusión. Menos pudo prever que sería la estructura que la actriz Peg Entwistle escogería para saltar a su muerte. Irónicamente, pocos días después de su deceso llegó una carta a la casa de su tío en la que Beverly Hills Playhouse le ofrecía un rol... de una joven que se suicida[21].

El “LAND” se eliminó en 1949. No es la única modificación. Por las buenas o por las malas, ha sido alterado entre otros a GO NAVY, FOX, CALTECH, HOLYWOOD (por la visita del Papa), OIL WAR, GO UCLA y SAVE THE PEAK. La más notable, en 1976, cuando un estudiante de arte lo transformó en HOLLYWEED, y obtuvo por ello una A en la universidad[22]. Dos años después, el fundador de *Playboy* lideró una campaña para restaurarlo. Él financió la “H”. H de Hefner.

Para 1927, la población del Gran Los Ángeles se había duplicado respecto a una década atrás, al tiempo que conseguía el ingreso per cápita más alto del país. Los motores de este progreso eran hombres hermanados por las circunstancias. Como puntualiza Bill Bryson:

> *Todos eran judíos de Europa, pobres y con poca educación, quienes habían dejado Europa en la misma década (1880), y quienes se habían establecido en Nueva York mayoritariamente en comercios de baja categoría antes de que todos abruptamente —e instintivamente, pareciera— abandonaran sus carreras en la primera década del siglo y fueran embargados por las oportunidades que esperaban ser descubiertas en el negocio de los nickelodeones (...) En los primeros años del siglo* XX*, como si todos respondieran a una señal implantada, todos migraron a Nueva York y se involucraron en el negocio de los nickelodeones —algunos como dueños de salones de nickelodeones, algunos como realizadores de películas. En la segunda década del siglo, otra señal pareciera haber desaparecido en sus cabezas y levantaron campamento en masa para Hollywood.*

Louis B. Mayer, por ejemplo, quien entregara su apellido a Metro-Goldwyn Mayer (MGM), trabajaba en el negocio de la chatarra en Lituania. Samuel Goldwyn, a su turno, vendía guantes en Varsovia. De hecho, nació como Szmuel Gelbfisz, pero como no se puede triunfar en el mundo del espectáculo con nombre que parece clave de Wifi, lo anglificó a Samuel Goldfish. Luego se asoció con Archie Selwyn y, tomando la mitad del apellido de cada uno, llamaron a su compañía Goldwyn Pictures Corporation (se decía que bien pudieron escoger las otras dos mitades y fundar “Selfish”). Samuel decidió adoptar legalmente el nombre de su empresa.

Gelbfisz/Goldfish/Goldwyn nunca terminó de domesticar el inglés. De los críticos de cine dijo: “no les hagan caso. Ni siquiera los ignoren”. Caminando por la playa, le escuchó decir al fundador de CBS: “Look at the gulls” (mira las gaviotas). Sam entendió *girl* y preguntó con asombro: “¿Cómo sabes que no son chicos?”[23]. Cuando un ejecutivo le aconsejó no adaptar la novela *El*

pozo de la soledad debido a la figuración de lesbianas, respondió “where they got lesbians, we’ll use Austrians”.

Los hermanos polacos Harry, Albert, Sam y Jack Warner nacieron como Hirsch Moses, Abraham, Schmuel y Jakob Wonskolaser, hijos de un zapatero. En 1889, los Wonskolaser arribaron a Baltimore, huyendo de Polonia donde “los raides nocturnos de los cosacos, la quema de las casas y las violaciones a las mujeres eran parte de la carga cotidiana para los judíos”. Incapaz de generar suficientes ingresos reparando suelas en la costa este, la familia emigró a Canadá para intercambiar con los cazadores mercancías por las pieles. Tras arduos dos años volvieron a Estados Unidos, donde los hijos mayores trabajaron de zapateros. Pronto acumularon ingresos suficientes para comprar un proyector. Invirtieron $150 para presentar *La vida de un bombero estadounidense* y *Asalto y robo de un tren*. En 1903 abrieron su propia sala en Pennsylvania. Tomaban prestadas las sillas de una funeraria vecina, y cuando había funerales la concurrencia debía ver el espectáculo de pie.

Joseph y Nicholas Schenck nacieron en Rusia. Emigraron a Nueva York en 1893, donde obtuvieron empleo en un parque de diversiones. A punta de trabajo y tesón, iniciaron un negocio similar, y luego se asociaron con un empresario del entretenimiento para operar una cadena de cines. Joseph contrajo matrimonio con Norma Talmadge, una actriz emergente. En alianza con la madre de Talmadge, cultivó la carrera de la actriz como si fuera un delicado bonsái, y ambos formaron la lucrativa Norma Talmadge Film Corporation. En breve la actriz se encumbró como la gran estrella de los años 20. Muchos le adjudican el inicio del estampado de huellas en el cemento del Teatro Chino. Se dice que tropezó sobre cemento fresco mientras observaba la construcción del edificio (es una de al menos nueve teorías).

La pareja se divorció en 1934, y a la postre Schenk fue solo el primero de los tres esposos de Talmadge. Como decía un actor, las chicas de Hollywood suelen casarse en las mañanas pues “quieren la tarde libre para planificar sus divorcios”. Estuvieron casi dos décadas juntos, un periodo que le bastó a Schenk para acumular redes y presupuesto para cofundar 20th Century Pictures junto a Darryl F. Zanuck, que luego daría paso a 20th Century Fox.

William Fox nació de judíos alemanes en Hungría bajo el nombre de Wilhelm Fried. A los nueve meses de vida, emigraron a Nueva York, donde sus padres produjeron doce hijos más, de los que sobrevivieron seis. De niño, Wilhelm trabajó vendiendo periódicos y luego en la industria de las pieles y

las ropas. Logró hacerse de su primer nickelodeon a los 25 años. Con el tiempo, adquirió salas grandes y confortables, con entradas baratas. Ese modelo de negocios volvió accesible el vodevil para la clase trabajadora, e hizo del cine una alternativa atractiva para quienes sí podían pagar vodevil en vivo. Su departamento de publicidad lo describía como “El hombre que se olvida de dormir”, una energía que resultaría instrumental para dar forma a Fox, el otro ladrillo de 20th Century Fox.

Adolph Zukor, el fundador de Paramount Pictures y quien mencionamos a propósito de la película *La reina Isabel*, nació en Hungría, entonces parte del Imperio Austrohúngaro. A los 16, emigró a Nueva York, donde se empleó primero en un taller de tapicería y luego como aprendiz de peletero. La Exposición Universal de Chicago de 1893 lo atrajo al medio oeste, donde saltó del negocio de las pieles a una galería de quinetoscopios, desde donde transitó a los nickelodeones. Incursionó también en salas que imitaban trenes, proyectando el paisaje como si la audiencia viajara sobre los rieles.

La excepción más ilustre del patrón “judío europeo emigrado en la década de 1880” es Columbia, fundada por los hermanos Cohn. Jack era el hombre de las finanzas. Harry, el brutal jefe de producción, quien decía evaluar la calidad de las películas de acuerdo al movimiento de su trasero: “si una película es excelente, me siento quieto. Si es buena, me muevo solo un poco. Pero si apesta, mi culo se menea por todos lados”. O, en palabras del primer director de *Lo que el viento se llevó*, “los Sam Goldwyns, L. B. Mayers y Jack Warners producían también a punta de improvisación; Harry Cohn solo tenía el mal gusto de decirlo”. Fue pionero en la tristemente célebre tradición del rubro de esperar sexo a cambio de empleo, tal como Rita Hayworth describió en su biografía.

A su tiempo, Charles Vidor, uno de los directores de Columbia, llevó a Harry a la corte por incumplimiento de contrato y lenguaje abusivo. “Oh, lo llamaba húngaro hijo de perra a menudo, pero no le dije nada malo. Éramos amigos”, explicó Cohn al juez. El vicepresidente de Columbia explicó ante los presentes a qué se refería su jefe:

> *Cuando él dice “bueno, soy un hijo de perra”, eso significa que está sorprendido. Cuando dice “esa es una escena hija de perra” quiere decir que es una escena perfecta. Cuando dice “eres un hijo de perra”, todo depende de cómo lo dice.*

Los hermanos llenaron puestos en Columbia con todavía más familia. Incluso en una industria plagada de nepotismo, decían que el estudio parecía pino de navidad “por la cantidad de Cohns” (conos).

Estos emprendedores estructuraron la médula del negocio. Supieron driblear a la MPPC, y evolucionar desde las variedades breves de los nickelodeones a los largometrajes. Fox fue el primero en convencerse de que la clave yacía en la integración vertical de la cadena:

Producción → Distribución → Exhibición

La consolidación del esquema estadounidense se vio facilitada por los eventos del otro lado del Atlántico. Durante la Gran Guerra, los estudios europeos estaban más concentrados en esquivar gas mostaza que en producir fantasía. Hubo esfuerzos importantes en el medio bélico —los alemanes desplegaron más de 900 cines de campaña— pero hubo poco espacio en la esfera civil. Como consecuencia, los estadounidenses cuasi monopolizaron la oferta. Compañías norteamericanas arrebataron al mercado japonés del predominio italiano y al latinoamericano del francés, países cuya producción era considerada la mejor previa a la guerra. Las exportaciones aumentaron desde 36 millones de pies en 1915 a 159 millones el año siguiente. Una vez que la carnicería terminó, el 90 % de las películas proyectadas en África, Asia y Europa (salvo Alemania) provenían de Estados Unidos. En Sudamérica, cintas de otros orígenes eran realmente escasas.

Se llegó a adaptar guiones para consentir al público extranjero. Por ejemplo, los ciudadanos de Rusia y de países de Europa del Este se mostraban más propensos a finales trágicos que los norteamericanos, por lo que se producían desenlaces diferentes para esos mercados. Es similar a la manera en que producciones contemporáneas como *Titanes del Pacífico* o la saga de *Transformers* se diseñan con un ojo puesto en el mercado asiático.

Con más de la mitad de las salas del mundo, la demanda interna de Estados Unidos permitía invertir en producciones fastuosas. Europeos y asiáticos, en cambio, solo podían optar a números azules asumiendo volúmenes de exportación improbables, lo que volvía el capital de riesgo casi imposible de conseguir.

En 1927, el Congreso estadounidense aprobó un departamento de cine dentro del Ministerio de Comercio, bajo la premisa de que las películas

operan como “vendedores silenciosos” de los bienes y servicios nacionales.

En los años 20, solo Alemania generaba una producción doméstica superior a las importaciones. *Le Film* escribía que Francia arriesgaba convertirse en una “colonia cinematográfica” de Estados Unidos. En el Reino Unido, el 81 % de los films eran importados para 1927. Un miembro de la Cámara de los Lores se quejaba de que las fábricas británicas debían alterar sus modelos de zapatos porque los clientes de Medio Oriente los querían como los de los actores de Norteamérica. Un periódico escribía en 1925 que “el sol, al parecer, nunca se pone en el Imperio británico y en la industria cinematográfica de los Estados Unidos”.

De acuerdo al *Morning Post* de Londres:

> *Si Estados Unidos aboliera sus servicios diplomáticos y consulares, mantuviera sus barcos en sus puertos y sus turistas en casa, y se retirara de los mercados mundiales, aun así sus ciudadanos, sus problemas, sus pueblos y mundo rural, sus carreteras, vehículos, oficinas de contabilidad y tabernas serían familiares en las más recónditas esquinas del mundo. El cine es a Estados Unidos lo que la bandera fue una vez para el Reino Unido.*

Exteriorizar la idiosincrasia a los siete mares era no solo fuente de comercio y amor fraterno, sino también de fricción cultural. De modo repentino, el nuevo medio traía a la puerta hábitos ajenos. *The Spectator* escribió de un asistente en India que comentaba que el material “me convence de que los ciudadanos ordinarios de clase media en Estados Unidos e Inglaterra son los cretinos más envilecidos e inmorales que cualquier raza o nación ha producido jamás”. Un estudiante indio preguntaba a un visitante británico: “¿Sir, es posible encontrar a una mujer casta en Occidente?”. Nunca se había visto una hegemonía cultural de alcance planetario.

En 1924, los europeos armaron una suerte de cooperativa internacional para contrarrestar semejante poderío, que se motejó Film Europa. El plan era facilitar producciones conjuntas y distribuciones recíprocas, ampliando así la masa crítica y con ello los canales de financiamiento.

Con el advenimiento del sonido, sin embargo, esta incipiente cohesión se astilló en grupos idiomáticos. La potestad de los Estados Unidos iba a quedar sellada en forma indefinida.

El nacimiento de una obcecación: D. W. Griffith

David Wark Griffith anhelaba ser guionista. Un amigo le aconsejó ganar experiencia performativa. "Los hombres de la familia Griffith se han dado muchos gustos", le dijo su madre, "pero ninguno ha caído tan bajo como para convertirse en actor". Imperturbable, en 1907 viajó a Nueva York con la esperanza de vender un texto a Edwin S. Porter, por entonces aún bajo el alero de Edison. Porter rechazó el guion, pero lo contrató como actor para su siguiente película. Griffith comenzaba así a acomodar su trasero en los aposentos del cine.

Griffith migró a Biograph, y en breve ascendió a director. Fue en ese cargo que descubrió a Mary Pickford. Sus primeras innovaciones fueron en el plano de la edición. Empleó cámaras múltiples a distintas distancias y combinó las diferentes perspectivas en una sola escena. Extendió las posibilidades de las narrativas paralelas, saltando con rapidez de una a la otra. Esta técnica invitaba a tomas cada vez más breves, ensanchando el abismo que se abría entre el cine y el teatro. Griffith dio además una nueva dimensión al uso de panorámicas, sumergiendo a la audiencia en el ambiente, y movió las cámaras con una agilidad hasta entonces desconocida. Se desmarcó del dogma de la iluminación homogénea y avanzó el uso de luces expresivas, diseñadas para realzar elementos dramáticos.

Algunos le adjudican la popularización del primer plano (*close up*), aunque se trata de un mérito al menos compartido con su camarógrafo. "Es asesinato", proclamó uno de los financistas, "¿quién ha oído de un rostro sin las piernas a la vista?".

Zukor intentó ficharlo, pero tras esa seguidilla vanguardista a Griffith no le interesó la estética teatral de Paramount. Zukor contrató en su lugar a Porter, el mismo de *Asalto y robo en un tren*, para dirigir las primeras cintas de cinco carretes de Estados Unidos.

Escalando posiciones, Griffith dirigió en *In Old California* en 1910, el primer corto de la fecunda historia de Hollywood. Filmó también uno de los primeros largometrajes, *Judith de Bethulia* (1914), no obstante la opinión de sus superiores de que "una película así de larga heriría los ojos". Costó el doble del presupuesto asignado.

La falta de cuidado con el presupuesto y diferencias respecto al futuro de los largometrajes llevaron a Griffith a la renuncia. Informó de su decisión en un aviso en el periódico, presentándose como "D. W. GRIFFITH, productor de

todos los grandes éxitos de Biograph, revolucionando el drama en las películas y fundando la técnica moderna del arte". Pese a sus numerosas invenciones, varias de las que se adjudicaba, eran autoría de Porter.

Griffith se unió a Mutual Film Corporation, en cuyas filas produjo *La vida del General Villa*, filmada en México durante la guerra civil, con Pancho Villa en el rol de sí mismo. Honrando el contrato por el cual recibió $25 000, sus tropas nunca entraban en combate a menos que los acompañaran los equipos de la compañía con el emblema "Películas Mutual hacen que el tiempo vuele"[24]. Pese al arrojo, a los ejecutivos les pareció que el material era muy manso, y volvieron a grabar las escenas de batallas en el estudio. La cinta original, ¡madre mía!, se perdió.

La pieza que selló el espacio angular de Griffith en los anales del cine fue *El nacimiento de una nación* (1915), la crónica de dos familias en bandos opuestos durante la guerra civil y posterior reconstrucción. Griffith nunca usó guion o nota alguna: los 165 minutos de film y las 1 544 tomas habitaban solo su cabeza.

El director hizo debutar una serie de técnicas, como el cierre de escenas con círculos negros (efecto iris), fotografía nocturna y barridos de cámara. Desplegó también enfrentamientos militares a gran escala, cuidadosamente diseñados para hacer parecer que los cientos de extras eran miles. Las bombas de humo servían tanto de efecto expresivo como para ocultar un campo de batalla mayoritariamente vacío. Griffith encargó además partituras orquestales originales para la totalidad del film con el objetivo de subrayar su dimensión dramática, un recurso también inédito a esa escala.

Varios de los personajes afroamericanos de *El nacimiento de una nación* fueron interpretados por blancos maquillados, en especial quienes interactúan con actrices blancas. Salta a la vista, por ejemplo, que la criada confederada es de piel blanca (además de que es hombre). Pintarrajear actores suena más racista de lo que entonces era (que era bastante).

Hasta los años 20, el film era sensible al tramo alto del espectro visible (los violetas y azules), pero poco sensible al tramo bajo, como el amarillo. El rojo, el extremo inferior, no afectaba la emulsión. El lápiz labial transformaba los labios en una mancha oscura. El pelo rubio aparecía casi negro y los ojos claros casi por completo blancos. Como antídoto, se empleaba maquillaje multicolor en los rostros, dependiendo de qué se quería resaltar o diluir. Una guía de la época recomendaba teñir la frente azulina, los labios amarillos, la sombra de los ojos azul y aplicar polvo blanco en el mentón.

Aun cuando el presupuesto de $40 000 era enorme para la época, *El nacimiento de una nación* exigió exprimir la creatividad para salir a flote. Joseph Henabery ocupó no solo el rol de jefe de asistencia de dirección, sino que además contribuyó a la investigación, interpretó a Abraham Lincoln y encarnó trece roles secundarios. Solo una toma fue filmada dos veces, por un error de continuidad. Pese a todo, la suma final ascendió a nunca vistos $110 000.

Aun cuando los boletos costaban exorbitantes $2, lo mismo que un musical de Broadway, el éxito fue aún más macizo que el de *Quo Vadis?*. De hecho, fue el mayor batatazo de la taquilla durante 24 años. En Nueva York, el único negativo disponible se desgastó de tantos duplicados. En desmedro de la calidad, se obtuvieron copias de copias. Después de esta manera de entender el cine, pocos estaban dispuestos a pagar por secuencias inconexas de cortometrajes, gags humorísticos y cápsulas noticiosas.

De modo semiarbitrario, *El nacimiento de una nación* es considerada la primera en el listado de las más taquilleras de todos los tiempos. Al día de hoy, solo diez selectos *blockbusters* han detentado ese sitial. Los llamo "Los exorbitantes diez". Volverá a oír de ellos en los capítulos sucesivos.

Las críticas fueron tan ardientes como las ventas. Los afroamericanos son retratados como brutos, dueños de una agresividad sexual animal que canalizan violando mujeres blancas (para Griffith, patriarcal hasta la médula, las mujeres eran o bien templos de la virtud o bien damiselas en peligro). Un intertítulo menciona que "los antiguos enemigos del Norte y del Sur están unidos de nuevo en defensa común de su patrimonio ario". El Ku Klux Klan figura como una fuerza heroica. Cuando sus jinetes arriban a la batalla, la asistencia aclamaba "con el estruendo con que el Niágara se precipita al acantilado", en palabras de un poeta contemporáneo. A meses del estreno, el Ku Klux Klan triplicó su membresía. De hecho, ni siquiera quemaban cruces antes de la película; la práctica comenzó diez meses después de que las escenas donde aquello ocurre sembraran la idea[25]. Tras ver *El nacimiento de una nación* en la Casa Blanca, el presidente Woodrow Wilson comentó que era como "ver historia escrita con relámpagos (...) mi único lamento es que todo es tan terriblemente cierto".

La Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color coordinó protestas en las premieres. Las autoridades, de inmensa mayoría blanca, eran reacias a censurar la película, pero a medida que los desmanes se sucedieron en Boston, Filadelfia y otras ciudades menores, su proyección comenzó a

prohibirse. Ocho estados llegaron a vetarla. El descalabro motivó a un número de afroamericanos a filmar sus propias versiones de las cosas, originando el género de “filmes de raza”.

Griffith genuinamente no entendía la reacción. En el fondo de su alma, no le parecía racista. En represalia artística, filmó *Intolerancia*, a objeto de mostrar cuán dañina puede ser la intransigencia. Era una producción monumental, con una intrincada edición que entremezclaba la caída de Babilonia en el 530 a. C., la crucifixión de Cristo, la Masacre de San Bartolomé de 1572 y la injusticia del sistema judicial contemporáneo. El efecto principal fue que nadie entendió nada de nada. El primer corte duraba ocho horas, y el plan de Griffith era exhibirlo en dos sesiones de cuatro cada una, pero se podó a tres horas y media. Tras 22 semanas, Griffith tuvo que retirarla de los cines para ofrecerla por partes y al menos disminuir las pérdidas. Pese al fiasco, resultó sorprendentemente popular en la Unión Soviética, y fue diseccionada por cineastas deseosos de aprender de Griffith. A modo de tardía reivindicación, el patio central del centro comercial donde hoy se celebran los Oscar emula el set de Babilonia, cuyos elefantes gigantes ornamentaron durante cuatro años el paisaje de Hollywood como consecuencia de la falta de presupuesto para demolerlos.

Varias de las obras posteriores de Griffith consiguieron buena taquilla, pero los elevados costos de producción y promoción con frecuencia superaban los ingresos. *The Struggle*, un sentido relato acerca de los peligros del alcoholismo, fue retitulada *Diez noches en un bar* y promocionada como comedia para vender algo. Al momento de su retiro, Griffith acumulaba cerca de medio millar de filmes y el sitial de uno de los 36 fundadores de la Academia.

CAPÍTULO 3
EUROPA DE ENTREGUERRAS

Aun cuando el 86 % de lo que se proyectaba en Alemania previo a la primera guerra era foráneo, el gobierno prohibió la importación de cine. Para evitar el acaparamiento del ogro estadounidense, se implementó *Kontingent,* que admitía en salas un máximo de una película importada por cada producción local (Austria, Italia y Hungría adoptaron normas similares). Este aislamiento y la conciencia del poder de la propaganda hicieron germinar un fértil espacio fílmico. En 1921 Alemania produjo 646 películas, frente a 854 de Hollywood, y hacia finales de la década se estabilizó en unas 200 anuales, cerca de un tercio que los norteamericanos.

A falta de presupuestos onerosos, experimentaron osadas nuevas propuestas estéticas. Se tantearon escenografías no realistas, ángulos inesperados y objetos representados mediante ilustraciones. Se solía hablar de demencia, traición y otros tópicos propios de intelectuales. Se lo llamó "expresionismo alemán", un desastre financiero, pero un faro creativo.

El gabinete del Doctor Caligari (1920), de Erich Pommer, es la pieza expresionista por antonomasia. Para muchos, la primera película de terror de a de veras. Concitó atención mundial y ejerció una influencia mayor en Estados Unidos, en especial en el género de terror (aun cuando allí un crítico la tildara de "un insulto a la inteligencia humana"). De hecho, Pommer hizo parte de su carrera posterior en Hollywood.

Entre los directores expresionistas, el más conocido es F. W. Murnau, autor de esa sinfonía de horror llamada *Nosferatu* (1922). Por tratarse de una puesta en escena no autorizada de *Drácula*, Murnau cambió el libreto. Mientras en la novela de Bram Stoker el conde es abatido por cuchillos, aquí muere al recibir luz solar. El recurso resultaba desconcertante. Una y otra vez el protagonista aparecía bajo lo que evidentemente era plena luz del día. Pese a ello, la fotofobia fue emulada por autores posteriores, y Murnau, como

consecuencia inesperada de una triquiñuela legal, instauró la noción aún vigente[26].

Stoker publicó numerosas otras obras —entra ellas, un libro de no ficción que afirmaba que la reina Isabel I era un hombre travestido—, pero *Drácula* ha sido una fuente de ingresos sustancial para la viuda del escritor para el cine. Demandó a Murnau, y el acuerdo judicial mandató destruir los originales. Por fortuna había copias en otros países (no en Suecia, vetada hasta 1972 por el exceso de horror). De otra forma Queen no hubiese podido utilizar escenas de *Nosferatu* en el videoclip de *Under Pressure*.

El último (1924) cuenta la historia de un viejo portero de un hotel de lujo, quien de improviso es rebajado a mozo de los lavabos. Privado de su antiguo trabajo y, casi más importante en la Alemania de entreguerras, de su uniforme, su vida se degrada. Murnau empleó un novedoso uso subjetivo de la cámara. El lente capta la acción desde los ojos del personaje, de manera de transmitir su estado psicológico. En otra escena, fijó un equipo al pecho de un borracho para grabar sus deambulaciones. De modo de hacer cundir el presupuesto, las cámaras se ajustaron a bicicletas en movimiento, cables aéreos y escaleras de bomberos. En parte gracias a esta expansión del vocabulario fílmico, *El último* prescindió de intertítulos, radical para el cine mudo. Es quizás la película extranjera que más ha influido en la cinematografía de Estados Unidos.

Como tantos, Murnau emigró a Hollywood. Engrosó allí las filas de Fox y filmó *Amanecer* (1927), de esas que los críticos listan entre las mejores pero que casi ningún ciudadano de a pie ha visto. Su estancia en Norteamérica, sin embargo, fue más bien breve. Para el estreno de *Tabu* (1931) en Nueva York, se arrepintió a última hora de viajar en auto y privilegió el barco, vía canal de Panamá. Antes de zarpar, reveló a sus colegas que un astrólogo predijo una catástrofe. En ruta al puerto, con su sirviente filipino de catorce años al volante, chocó y perdió la vida[27].

Las otras tres grandes figuras del cine alemán de este periodo son Ernest Lubitsch, Fritz Lang y G. W. Pabst.

Lubitsch ganó renombre mundial con sus dramas históricos. Se lo distinguían por el llamado “toque Lubitsch”, una impronta narrativa difícil de definir. A grandes rasgos, describe cierto estilo para combinar comedias eróticas con sucesos históricos. Asombrado por los recursos con que contaba Hollywood, emigró también en 1922, contratado por Mary Pickford para que la dirigiera.

El austriaco Lang, hijo de una judía conversa al catolicismo, se inició como diseñador de escenarios. Insatisfecho con la manera en que se plasmaban sus visiones en la pantalla, se volvió director. Combinando géneros populares con técnicas expresionistas, creó una singular síntesis entre arte y entretenimiento. Notoria es *Los nibelungos*, basada en el poema épico germánico *Cantar de los Nibelungos*, y la serie de *Dr. Mabuse.*

Su *opus magna* es *Metrópolis* (1927). O al menos eso se supone, pues sus dos primeras obras se perdieron por descomposición del nitrato de plata. Pionera de la ciencia ficción, *Metrópolis* es una distopía situada el año 2026 que narra los intentos del hijo del gobernante de la ciudad y una obrera pobre por superar el abismo que separa las clases sociales. La urbe ficticia tomó prestados elementos del Bauhaus, del cubismo y de la corriente futurista, y se materializó en una maqueta que tomó meses. El movimiento de los autos —basados en los últimos modelos de taxis de Berlín—, aviones y trenes elevados fue grabado con paciencia infinita mediante *stop motion*, iluminando tenuemente los fondos para crear sensación de profundidad. El jefe de revelado asumió que era un error y los aclaró, arruinando el esfuerzo, pero aun así el efecto resultó asombroso para la época.

La producción, a cargo de Pommer, demandó la friolera de 37 mil extras. Lang quería 4 000 calvos para la nueva Torre de Babel, pero solo consiguió algo más de 1 000 voluntarios dispuestos a afeitarse la cabeza. Una renuencia, por lo demás, justificada: la filmación a la intemperie ocasionó la insolación de numerosos cueros cabelludos.

Por el contario, reunir medio millar de niños malnutridos resultó bastante más sencillo. El desempleo y la hiperinflación campeaban en Alemania. Cuatro años antes, una libra de carne valía 36 mil millones de marcos. Los billetes impresos llegaron a usarse de papel mural[28].

Metrópolis marcó una era. Dio nombre a la ciudad de Superman, compone una buena tajada del videoclip de *Radio Ga Ga* de Queen, y C-3PO de *Star Wars* estuvo inspirado en un robot de la trama.

En *M* (1931), su primera película sonora, Lang cuenta el perturbador caso de un asesino de niños (Peter Lorre), hostigado por la policía en alianza con el submundo criminal de Berlín. El director contrató a verdaderos criminales como extras, 25 de los cuales fueron arrestados durante la filmación por su proactividad delictual fuera de pantalla[29].

La carrera europea de Lang tropezó con las injerencias políticas. Desde 1933, todo lo que se produjera debía ser personalmente aprobado por el

ministro de propaganda, Joseph Goebbels, y se les impidió a los judíos participar del rubro. Tanto Hitler como Goebbels estaban impresionados por su obra. De acuerdo a Lang, Goebbels le comentó que podría ser un ario honorario pese a sus raíces judías, y le ofreció la dirección de UFA. “Señor Lang”, le dijo, “nosotros decidimos quién es judío y quién no”.

En lugar de someterse a sus directrices, Lang huyó a París y luego emigró a Hollywood para trabajar en MGM. Como tantos coterráneos, debió afanarse para dominar el idioma. Cuando el productor de *Furia* lo acusó de modificar el libreto, respondió: “¿Cómo podría haberlo cambiado, si ni siquiera puedo hablar inglés?”. El resto de su carrera tuvo la soleada California por testigo, donde produjo algunos inusuales westerns.

La última figura capital es el austriaco G. W. Pabst, exponente del realismo. Algunas convenciones de continuidad que hoy nos parecen de perogrullo fueron ideadas por este hombre. Por ejemplo, cortar la escena a partir de una mirada y empalmar con quien dicho personaje ve. *Bastardos sin gloria*, de Tarantino, contiene múltiples referencias a Pabst.

Como a sus colegas, las megalomanías de la alta política alemana lo llevaron a buscar celuloides más lustrosos, a la espera de que bajaran los ímpetus del energúmeno de bigotín.

Los estadounidenses se quejaban de que al cine alemán le faltaban estrellas para brillar, pero era porque tan pronto emergía una, la grúa hollywoodense la traía a casa. Tal fue el caso de Peter Lorre. O de Walter Sleak, quien trabajó para Hitchcock. Sleak llegó a California a trabajar para Edington & Vincent, aunque su contrato fue traspasado a Swinburn Agency: su representante lo apostó en un partido de golf y “me perdió en el pat del séptimo *green*”[30].

Con tanto cineasta alemán dando vueltas, Los Ángeles era apodado “el nuevo Weimar”. Como Lang, varios ni siquiera dominaban el inglés al arribar. Maureen O’Hara relata que en su rol de Esmeralda en *El jorobado de Notre Dame* “una mañana arribé al plató y me choqueó encontrar la plaza llena de chimpancés, babuinos y gorilas. Creaban un caos y olía a zoológico”. El director era el alemán William Dieterle, quien gritaba con su grueso acento:

—¡Mi Dios! ¿Qué es todo esto?

—Los monos (*monkeys*) que usted ordenó —le respondió su asistente.

—¡No, idiota! Quería monjes (*monks*), no monos[31].

En la Unión Soviética, la génesis fue similar al caso alemán. En guerra, la

importación de material se redujo al mínimo. El zarismo estimuló la producción interna y la propaganda afín a sus objetivos, para cuyo fin formó un comité. Cuando el zar cayó en 1917, el comité fue reorientado a propaganda antizarista. Bajo los bolcheviques, recibió el muy leninista nombre de Comité del Cine del Comisario Popular de Educación.

Como explican David A. Cook y Robert Sklar:

> *Un partido de minoría, con cerca de 200 000 miembros, los bolcheviques asumieron el liderazgo de 160 millones de personas esparcidas a lo largo de la mayor masa de tierra del planeta, hablaban más de 100 idiomas distintos, y eran en su mayoría analfabetos. Lenin y otros líderes bolcheviques miraron al cine como un medio para unificar la gigantesca y heterogénea nación. Lenin fue el primer líder del siglo* XX *en reconocer tanto la importancia de los filmes como propaganda como su poder de comunicar con rapidez y eficacia. Entendió que las audiencias no requerían saber leer y escribir para comprender el significado de un film y que más gente podría ser alcanzada a través de la distribución masiva de películas que de ningún otro medio de la época. Lenin declaró "el cine es para nosotros la más importante de las artes", y su gobierno le dio prioridad máxima al desarrollo rápido de la industria fílmica soviética, que fue nacionalizada en agosto de 1919 y puesta bajo la autoridad de la esposa de Lenin.*

Había poco sobre qué construir. La mayoría de los productores huyeron con sus equipos, el bloqueo impedía importar material y la electricidad se cortaba a menudo. Era tal la escasez de celuloide que los estudiantes del recién creado Instituto Cinematográfico de Todos los Estados de la Unión pretendían estar frente a las cámaras. Lev Kuleshov, uno de sus más connotados maestros, comandaba a sus alumnos reordenar las secuencias en papel, formando incontables nuevas combinaciones. ¡*Intolerancia* de Griffith fue analizada hasta el cansancio!

Pese a todo, durante los primeros años de la revolución los realizadores gozaron de cierto grado de libertad comercial y política, y experimentaron bastante con el cine como arte. Con tan pocas cintas a las que echar mano, Kuleshov canalizó parte de su caudal creativo a reediciones de material existente, literalmente disectando el inventario. En uno de los casos más notables, tomó una inexpresiva secuencia de una actriz del periodo zarista, e intercaló un plato de sopa, una chica en un ataúd y una mujer en un diván. Vsevolod Pudovkin, asistente de dirección de Kuleshov (y quien se adjudicó la coautoría del ejercicio) describió así la reacción de la concurrencia: "la pesada actitud contemplativa sobre la sopa olvidada, fueron tocados y

conmovidos por la profunda pena con la que miraba a la chica muerta, y notaron el deseo con el que observaban a la mujer. Pero nosotros sabíamos que en los tres casos la cara era exactamente la misma”[32]. Extraer más significado de la interacción de dos tomas secuenciales que de cada una en forma aislada se llama hasta hoy Efecto Kuleshov.

Para Kuleshov, la yuxtaposición para crear un único estado emocional o imagen mental era más importante que las tomas en sí. Sostenía que el espacio y el tiempo deben subordinarse a lo que los franceses llamaban *montage*.

La idea del montaje como esencia del cine fue continuada por Pudovkin y por uno de sus exalumnos. Uno que acabaría por eclipsar al maestro: Sergey Eisenstein. Utilizó el poder del montaje para glorificar la épica de las masas —decía “deberle todo” a *Intolerancia* de Griffith—, mientras que Pudovkin se concentró en el heroísmo del individuo.

Eisenstein renunció a ingeniería civil tras la revolución bolchevique y se dedicó al teatro bajo el alero del Proletkult, una organización artística destinada a crear la nueva “cultura del proletariado”.

En su primer largometraje, *La huelga* (1924) conjuga sus teorías sobre el poder del montaje y su aguerrida militancia revolucionaria en un epílogo de pesadilla, intercalando una matanza de huelguistas de una fábrica zarista con tomas de un matadero de ganado.

La huelga causó una magnífica impresión y le comisionaron a Eisenstein la celebración fílmica de la fallida revolución de 1905 contra el zar. Eisenstein se concentró en el motín de un navío particular y la matanza de los civiles de Odesa a manos de las tropas del zar, dando así forma al *Acorazado Potemkin* (1925). Extendiendo las ideas de Kuleshov, para Eisenstein, veterano del Ejército Rojo, el montaje operaba de acuerdo a la visión marxista de la historia: un conflicto entre una fuerza (tesis) y su contrario (antítesis), cuyo resultado es la síntesis.

El Acorazado Potemkin es una pieza fundante de la historia del cine, que revolucionó la disciplina del montaje (y también presente en *Under Pressure*). Es solo que esas técnicas son hoy tan habituales que resulta difícil resetear nuestros cerebros y ponderar la innovación.

La pieza sobrepasó las fronteras de la URSS, y le ganó a Eisenstein fama mundial. David O. Selznick, el motor detrás de *Lo que el viento se llevó*, sugirió que fuera analizada en MGM “de la misma manera que un grupo de artistas verían y estudiarían a Rubens o Rafael”.

Para la siguiente pieza de Eisenstein, *Octubre* (1928), sobre la revolución bolchevique, las autoridades pusieron el Ejército y la Armada a su disposición.

Stalin, en el poder desde 1922, se consideraba a sí mismo un eximio productor, director y guionista (aparte de censor supremo), y sugería con toda tranquilidad títulos, ideas, tramas y letras de canciones. Pontificaba a los directores, instruía a los actores y ordenaba refilmar escenas. Con más razón iba a intervenir *Octubre*, sobre eventos tan sensibles de la historia política reciente. Eisenstein tuvo que expurgar toda referencia a Trotsky, quien por esos días estaba a punto de ser exiliado. Eisenstein había gestado un mastodonte de casi cuatro horas de duración, al menos espacio para cortar no faltaba.

Pese a su obediencia y a sus impecables credenciales marxistas, Stalin detestaba a Eisenstein por su doble calidad de intelectual y judío. No podía despacharlo a un gulag con la facilidad con la que despachó a millones de compatriotas anónimos, pero en subsidio utilizó el aparataje estatal para hundirlo. Eisenstein agarró sus maletas, se fue a Hollywood y obtuvo un contrato de seis meses con Paramount. Engrosó allí un nutrido contingente de cineastas soviéticos emigrados a California durante la segunda mitad de los años 20 que operaban sometidos a los códigos comerciales de la patria receptora. La categórica exigencia de finales felices, por ejemplo. MGM llamó *Amor* a su versión de Anna Karenina de 1927 protagonizada por Greta Garbo y John Gilbert, y en lugar de arrojarse bajo las ruedas del tren Anna reaparece viva años después.

Tras producir dos guiones, Eisenstein fue despedido. Los ejecutivos de Paramount estimaron que el público se sentiría ultrajado de observar a un soviético criticar la sociedad estadounidense.

De vuelta en sus pagos, Eisenstein produjo *Alejandro Nevski*, sobre una fallida invasión de caballeros teutones en 1242. Fue su primera entrega sonora, con música de Prokófiev. Stalin planeó utilizarla con fines publicitarios, a modo de advertencia sobre una posible agresión nazi, hasta que ocho meses después se firmó el pacto de no agresión entre Alemania y la URSS. *Alejandro Nevski* resultaba muy cáustica para paladares en son de paz y fue prohibida.

Pero en 1941, el Comisario de Seguridad informó que Hitler planeaba invadir la URSS. Para Stalin, una violación así de flagrante al pacto de no agresión era inimaginable: “Camarada, puedes enviar a tu ‘fuente’ a que le

haga compañía a su puta madre. Esto no es una ‘fuente’ sino un desinformador”. Cinco días más tarde, comenzó la Operación Barbarroja[33]. *Alejandro Nevski* fue reincorporada a las salas como leña para encender la exaltación patriótica.

Pudovkin no recibió una marca personal tan severa como Eisenstein, pero de todas maneras fue forzado a lanzar *Un caso simple* (1930) eliminando la totalidad de la banda sonora. Las otras dos figuras seminales del periodo, Aleksandr Dovzhenko y Dziga Vertov, vivieron experiencias parecidas. *Tierra* (1930), la obra maestra de Dovzhenko, fue denunciada como contrarrevolucionaria por su crudo realismo. Vertov fue forzado a jibarizar su producción artística, y terminó como poco más que editor de las cintas de noticieros soviéticos.

El periodo de experimentación soviético se vino abajo en 1929, el año en que el Comité Estatal para la Cinematografía pasó a manos de Boris Shumyatsky, impulsor del realismo socialista. El cine quedó supeditado a los fines del partido. Los símbolos, la metáfora y las lecturas sutiles dieron paso a burdas propagandas de los ideales revolucionarios.

Stalin encargó a Eisenstein una *biopic* de Iván el Terrible, a quien admiraba y con quien se identificaba. Comprensible. Si tu proyecto de vida es la membresía en el panteón de tiranos opresores, Iván es un modelo ejemplar. Aventaba gatos y perros desde las almenas del Kremlin para observar cómo se estampaban contra el suelo, ordenó arrojar a un rival político a los perros hambrientos y lanzó a decenas de niños a aguas heladas para disfrutar del espectáculo. Aporreó a su nuera por no vestirse de acuerdo a las normas de etiqueta, ocasionándole un aborto, y en la camorra que siguió mató de un bastonazo a su propio hijo[34]. La primera parte de *Iván el Terrible* ganó el Premio Stalin, pero la segunda fue censurada hasta 1958, pues el mandamás soviético explotó en furia con las escenas de terrorismo de estado a manos de un deschavetado Iván.

La URSS tuvo otros realizadores de importancia, pero nunca recuperó la figuración de los años del Eisenstein independiente.

Francia tuvo menos peso relativo que en los años previos a la guerra. Destacan, cual juego de palabras, Delluc y Dulac. Louis Delluc, por sus filmes profundamente experimentales; Germaine Dulac, por sus contribuciones al cine impresionista (y por escribir en *La Fronde*, una publicación lésbica radical).

En España, Luis Buñuel dio inicio a su larga carrera de escándalos y

chifladuras fílmicas. Con *Un perro andaluz* (1928), co-escrita y co-dirigida junto a Salvador Dalí, bastaron dieciséis minutos de cine para despertar protestas.

Un perro andaluz nació de la convergencia de un sueño de Dalí, en el que hormigas pululaban por sus manos, y otro de Buñel, en el que una navaja corta la luna en dos. Ya se imagina el resultado de fusionar dos mentes así de estrafalarias. La acción se inicia con una hoja de afeitar seccionando el ojo de una mujer. David Bowie inició cada concierto de su gira de 1976 con una proyección del corto, y cada multitud gimió con esta toma. Sigue una sucesión de hechos inconexos, sin trama alguna, en lógica onírica. El título fue escogido precisamente porque no guarda relación alguna con lo que se muestra. Federico García Lorca, quien además de andaluz estaba enamorado de Dalí, pensó que se referían a él.

Para el estreno en París, copaban las butacas Picasso, Le Corbusier, Cocteau y la pandilla de surrealistas de Breton. Buñuel se escondió tras la pantalla, premunido de piedras en sus bolsillos, listo para eventuales ataques del honorable. Nada de eso ocurrió. Para su horror fue aplaudido y dejó caer las piedras con disimulo.

Los surrealistas aceptaron a Buñuel en su selecto círculo, pero a la vez le exigieron cuentas por el beneplácito que *Un perro andaluz* despertó en la burguesía y en la prensa. El cineasta estaba exasperado. A modo de respuesta, ofreció quemar públicamente sus negativos en una plaza parisina. Escribió:

> *¿Qué puedo hacer yo contra los fervientes de toda novedad, incluso si esta novedad ultraja sus convicciones más profundas, contra una prensa vendida e insincera, contra esa multitud imbécil que ha encontrado "bello" o "poético" lo que en el fondo no es más que un desesperado, un apasionado llamado al asesinato?*

Para el segundo trabajo conjunto —*La era del oro* (1930)— no pasó ni un solo día antes de que Buñuel acabara persiguiendo a Dalí con un martillo. La película comienza con un documental sobre los hábitos copulatorios de los escorpiones, y termina con una orgía en un convento.

De entre los seguidores del surrealismo de Buñuel y Dalí, uno de los más comprometidos era el fotógrafo y pintor Man Ray (Woody Allen reúne a los tres en *Medianoche en París*, hablando de coitos de rinocerontes y otras locuras). En *Retorno a la razón* (1923), el corto con el título más impreciso jamás visto, Ray muestra el collage resultante de esparcir objetos y luego

exponerlo brevemente a la luz. Acaso le parecía todo demasiado ortodoxo, porque en *Emak-Bakia* (1926) Ray tiró la cámara a lo alto y la dejó estrellarse contra el suelo, para filmar la sensación de ingravidez y el consiguiente brusco retorno al suelo.

Mientras en Europa las cámaras volaban por los aires, en Estados Unidos ya pensaban en grande. Realmente en grande.

CAPÍTULO 4
LA EXPLOSIÓN

Habrá sido la última de las siete artes en aparecer, pero en la década del 20 era la primera en la agenda. En 1927, Hollywood producía cerca del 80 % del total de las películas del mundo y el cine era la cuarta industria de Estados Unidos, con más empleados que Ford y General Motors combinadas[35]. Facturaba cuatro veces más que todos los deportes y espectáculos en vivo puestos justos. Cada día, las veinte mil salas vendían tickets equivalentes a un sexto de la población nacional. Se movía tanto dinero que un guionista le hizo creer a MGM, solo en virtud de su acento, que cierto joven británico era un prestigioso escritor llamado Kenneth Woollcott. Le pagaron sueldo por un año antes de descubrir que era el chico que cargaba bencina en Beverly Hills[36].

La elaboración estaba organizada en torno a una autoridad central que operaba sobre múltiples unidades de producción. Cada una era capitaneada por un director, a quien se le encomendaban películas con guion, presupuesto y calendario bien definidos, cuyo corte definitivo era supervisado por las cabezas de los estudios. Los grandes producían en torno a una película a la semana, entre las estelares y las "B". El producto final era luego comercializado bajo un esquema de integración vertical en todos los eslabones del negocio: producción, publicidad, distribución y proyección. Es el llamado sistema de estudios, y su principal arquitecto fue Adolph Zukor.

Zukor conformó una centrodelantera rutilante, comandada por actores de la talla de Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Gloria Swanson y Rodolfo Valentino. Con ese poder de fuego, impuso el llamado *block booking*: las salas que quisieran mostrar a los astros tendrían que comprar en bloque los 50 a 100 largometrajes anuales de Paramount, incluyendo los de calidad cuestionable.

Las salas no tenían más opción que aceptar. No podían prescindir de

luminarias a quienes las masas idolatraban. Considere el caso de Swanson. De regreso de Francia con su nuevo marido, telegrafió: “Arribando con el marqués mañana en la mañana. STOP. Por favor preparar ovación”. A Valentino, una editorial del *Chicago Tribune* le achacó que cierto lujoso hotel instalara una dispensadora de polvo rosado para maquillaje en el baño de varones, una “degeneración hacia la afeminación”. Implicaba que los hábitos de Valentino afectaban hasta la apariencia de los hombres de bien. Furioso, el actor desafió al editorialista a un match de boxeo. El tipo no llegó.

Fue en medio de esa explosiva factoría creativa que Louis B. Mayer, jefe de MGM, inició la Academia. En 1926, Mayer encargó una residencia de verano a sus constructores de escenografías. Ellos le reclamaron que trabajos adicionales violaban las reglas sindicales. Temiendo que actores, guionistas y directores instauraran sus propias organizaciones con normas tanto o más nefastas, Mayer convocó a sus pares para implantar una agrupación que mediara las disputas laborales sin necesidad de sindicatos. En enero del año siguiente, treinta y seis ejecutivos se reunieron en un hotel y formaron una suerte de club destinado a promover y, más importante, proteger a los estudios. Con pompa infinita, se hicieron llamar “Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas”, como si más que la entretención de masas y venta de palomitas lo suyo fuera la expansión de la frontera del conocimiento. Y todo por la construcción de una casa en la playa.

En 1929 se realizó la primera entrega de premios, en una gala animada por Douglas Fairbanks. Fueron doce categorías, incluyendo “Mejores Intertítulos”.

En el caso de Mejor Actor, quien obtuvo más preferencias fue Rin Tin Tin[37]. La primera verdadera estrella de Warner Bros., no obstante su condición cuadrúpeda. Era un pastor alemán que un soldado estadounidense encontró recién nacido durante la Primera Guerra en una aldea francesa machacada por la artillería. La Academia repitió la votación, consciente del desaire que representaría para sus actores entregar el premio al único de ellos que no era humano. Lo que es peor, ni siquiera era el verdadero Rin Tin Tin quien solía aparecer en pantalla: Warner Bros. crió 18 perros similares[38]. (Una treta similar a la de Lassie, hembra en el guion pero interpretada solo por machos, de físico más imponente[39]).

En la subcategoría *homo sapiens*, Emil Janning fue el más votado. Estaba en Europa para la ceremonia y en lugar de viajar envió un telegrama que leyó Fairbanks, al parecer traducido del alemán sin mucho tacto: “Pásenme ahora

ya la estatuilla de premio”.

La de los Oscar es la premiación más antigua en su tipo. Los Tony del mundo del teatro, los Emmy de la televisión y los Grammy de la música nacieron moldeados por este patrón. Tan preeminente, que en adelante cada vez que este libro mencione “Mejor xxx”, sin apellido, se refiere al Oscar.

¿Y por qué Oscar? Como con las huella en el cemento, nunca estaremos seguros. Todas las hipótesis apelan a los rasgos de la estatuilla, la misma que llevó a una ganadora a afirmar que era “un perfecto símbolo de la industria cinematográfica: un poderoso cuerpo atlético sosteniendo una espada reluciente con la mitad de su cabeza, y la mitad que contiene su cerebro completamente desgajada”. Bette Davis asegura que les dio ese apodo en honor a su marido, Harmon Oscar Nelson. Otros dicen que la secretaria ejecutiva de la Academia, Margaret Herrick, exclamó tan pronto vio el trofeo “se parece a mi tío Oscar”. Entra también en la contienda la noruega Eleanor Lilleberg, secretaria de Louis B. Mayer, quien habría exclamado “Se parece al Rey Oscar II”.

La mayor parte de las corrientes cinematográficas adquirió forma durante estos años. Los documentales, por ejemplo. En 1922, Robert J. Flaherty ofreció al mundo *Nanook el esquimal*, el primero de alcance comercial. Relata las pericias del esquimal homónimo para combatir el frío y obtener alimento en las vastedades nevadas. Irónicamente, Nanook murió de hambre poco después de la filmación[40]. Con más sentido del espectáculo que rigor documental, Flaherty teatralizó tomas y los vistió con ropa tradicional ya por entonces obsoleta. Los mostró como seres primitivos, maravillados por un tocadiscos, en circunstancias de que repararon su cámara y revelaron el rollo.

Flaherty filmó luego *Moana*, sobre la vida tradicional de Samoa. Fue en una crítica a esta obra donde se aplicó por primera vez la palabra “documental” al contexto fílmico.

Más distintivo es el subgénero de la comedia *slapstick*, literalmente, “golpes de palo”. Suele traducirse como “bufonada”, aunque más elocuente sería “humor de tortas en la cara”. Eran payasadas hiperbólicas, cargadas de desventuras físicas pasmosas que no producían daño ni dolor en las víctimas. Un antecedente de carne y hueso del coyote y su ilimitada capacidad de sobrevivir a caídas de acantilados y a explosiones de dinamita ACME.

El mayor exponente fue, desde luego, sir Charles Spencer Chaplin.

A sus dos años de edad, Chaplin vio a su padre partir y desentenderse de todo apoyo financiero. Su madre, Hannah, carecía de ingresos tras una fallida

incursión como actriz, por lo que la familia acabó en una *workhouse,* residencias que ofrecían subsistencia a cambio de trabajo.

Tan pronto arribaron, él y su medio hermano Sydney fueron separados de su madre. Se les cortó el pelo y se les entregó un uniforme sin alma. Las faltas más graves eran sancionadas con azotes de varillas de abedul. Solo tres golpes y se requería de atención médica. Chaplin tardó un año y medio en reunirse, brevemente, con Hannah. De adulto, describió el periodo como “una existencia desamparada”.

Hannah desarrolló psicosis, al parecer por la combinación de desnutrición y sífilis. Cuando Chaplin tenía catorce, ella fue internada en un asilo para enfermos mentales. En el intertanto, los hermanos fueron enviados a vivir con su padre, alcohólico y a quien apenas conocían. Su trato brutal ameritó la visita de la Sociedad Nacional para la Prevención de la Crueldad sobre los Niños. No hubo, sin embargo, tiempo para proyectar una rehabilitación, pues murió de cirrosis tras dos años. Hannah dejó el asilo, pero en breve se la vio vagando cual sonámbula por las calles y fue reingresada. Vivió como enferma crónica y con raptos de demencia hasta su muerte en 1928. Ante semejante biografía, que Chaplin se abocara a hacer reír a sus semejantes se presentía más improbable que Guinea Ecuatorial liderando los olímpicos de invierno.

Quizás como escape, quizás como respuesta a una vocación innata, quizás como combinación de ambos, Charlie expresó desde muy pequeño su interés por las tablas. Con cinco años, tuvo el coraje de reemplazar a Hannah en una presentación en que la pifiaban sin miramientos. A los diez, se unió a una compañía de danza que operaba en el circuito de *music halls* (el equivalente británico de los vodeviles). Cuatro años más tarde, poco después de la recaída de Hannah, aseguró una posición de paje en una producción de Sherlock Holmes que dio tres giras de cobertura nacional.

Sydney llevaba una carrera actoral en paralelo, y para 1908 estaba convertido en uno de los pilares de la prestigiosa compañía de comedia Fred Karno. Desde esa posición, solicitó una audición para su hermanito. Karno veía en el postulante un “muchacho pálido, insignificante y de aspecto hosco”, que “parecía demasiado tímido para hacer algo bueno en el teatro”. Charlie dio una tremenda impresión en su primera noche, y antes de cumplir 19 rubricó un contrato con una de las mejores casas de humor del Imperio británico.

Karno lo seleccionó para un tour de 21 meses por el circuito de vodeviles

de Estados Unidos, donde su rol de *El borracho Swell* cautivó a críticos y espectadores por igual: “uno de los mejores artistas de pantomima que jamás se ha visto aquí”, se escribió de él.

Para el segundo tour, el director y productor Mack Sennett resolvió que era mucho el talento para permanecer en el lado equivocado del charco, y lo fichó por $150 semanales para su estudio, Keystone. Apodado “El Rey de la Comedia”, Sennet “vulgar y violento comenzó, vulgar y violento se mantuvo. La suma total de vulgaridad y violencia a lo largo de cientos de films solo puede ser descrita como increíble”, en palabras de un historiador. Carecía de educación, pero poseía un instinto natural para la comedia. Como él mismo se aburría con facilidad, predecía qué capturaba la atención de la audiencia. En las reuniones creativas era un manantial de ideas. Sus colaboradores dejaban que transcurriera hora u hora y media, y luego repetían alguna de sus propuestas iniciales. Sennet olvidaba su propia autoría, y celebraba la genialidad: “¡Eso es! ¡Eso haremos!”[41].

En Keystone, Chaplin compartió vestuarios con los comediantes de moda. Entre ellos, Roscoe “Fatty” Arbuckle. Con 5,9 kg al nacer y 118 para alardear ante las cámaras, el volumen era parte constitutiva de su desplante escénico. Nunca le gustó lo de “Fatty”, pero era menos malo que “The Prince of Whales”, como lo apodaron los fans, y como rezaba el letrero con que lo recibió Paramount años después. Arbuckle era un especialista de los gags de tortas en la cara, el cliché que epitomiza este periodo.

Chaplin coprotagonizó dos cortos junto a Fatty Arbuckle, y muy pronto comenzó a marcar su propia huella. A inicios de 1914, en su calidad de coestrella de *Aventuras extraordinarias de Mabel y Charlot en el hotel,* Chaplin recuerda que:

> *quería que todo fuera contradictorio: los pantalones abombachados, la chaqueta estrecha, el sombrero pequeño y los zapatos anchos. (...) Añadí un pequeño bigote que, pensé, agregaría más edad sin ocultar mi expresión. No tenía ninguna idea del personaje. Pero tan pronto estuve vestido, las ropas y el maquillaje me hicieron sentir la persona que él era. Comencé a conocerlo y para el momento en que caminaba por el escenario él había nacido por completo.*

Con “él” se refiere a The Tramp (“el vagabundo”, o “Charlot”), el ícono máximo del cine mudo, y quizás del cine de todos los tiempos de no ser por las exhalaciones asmáticas de Darth Vader. En un año en Keystone apareció en 35 films, la mitad de todas sus figuraciones del periodo mudo.

A fines de 1914, un publicista sueco promocionó una de sus comedias inmediatamente después de la presentación titular. No utilizó clips del film, sino un montaje con los nombres del elenco y una frase vistosa. La práctica se hizo común, y se la llamó *trailer,* “remolque”, porque se mostraba a la siga de la pieza principal.

Pronto Chaplin atesoraba uno de los primeros clubes de fans de la industria cinematográfica, y era lo bastante popular como para dirigir sus propias películas. Demandó un aumento significativo en su salario, pero Sennett no estuvo dispuesto. Essanay, un estudio rival, le ofreció $1 250 semanales y lo arrió a su redil.

La chaplinitis se apoderó del mundo. Un diario reportó que en las fiestas de disfraces nueve de cada diez hombres iba de Tramp. En una ocasión, el propio Chaplin participó de incógnito en un concurso de “igualito a Charles Chaplin” en el teatro de San Francisco. Ni siquiera llegó a las finales. “Estoy tentado de dar lecciones en el andar de Chaplin”, le dijo a un reportero, “por pena y por ganas de ver el asunto hecho correctamente”[42] (en un orden similar de cosas, John Barrymore fue de vagabundo a una fiesta de disfraces en Beverly Hill y casi no lo dejan entrar).

Expirado el contrato con Essanay, fue contratado por Mutual Film Corporation por astronómicos $670 000 al año. Era, con 26 años, una de las personas mejor remuneradas del mundo. Essanay trajo a Max Linder a Hollywood para llenar el vacío, e intentaron utilizar sus rutinas para denigrar a Chaplin, aun cuando ambos eran amigos. Fue inútil.

En 1919 Chaplin cofundó, junto a los otros tres artistas más populares de su era —D. W. Griffith, Mary Pickford, y Douglas Fairbanks—, la compañía de distribución United Artists, destinada a dejar en manos de las estrellas las riquezas que su aura generaba. “Los lunáticos han tomado las riendas del asilo”, comentó el presidente de Metro Pictures. Con United Artists Chaplin tuvo completo control sobre sus obras, y sus personajes se volvieron más expresivos y menos frenéticos.

Bajo el alero de United Artists dirigió *The Kid* (1921), su primer largometraje, que promocionó como “seis carretes de goce”. El Tramp conoce a un niño abandonado (Jackie Coogan), a quien adopta como su compinche. Coogan, de solos seis años, debía llorar ante la amenaza de un *workhouse*. Su padre lo amenazó con enviarlo a un *workhouse* en la vida real si no lloraba[43]. El póster del Tramp sentado junto al chico es una de las postales imperecederas del cine, pero es probable que su retina acumule

muchos más minutos del ya-no-tan-adorable Coogan bajo la forma del Tío Lucas, el calvo de *Los Locos Adams* de la serie televisiva de los años 60.

Al cumplir 21, Coogan descubrió que su madre y su padrastro se habían gastado su fortuna en pieles, joyas y autos caros. La mujer argumentó que su hijo disfrutaba actuar, que pensaba que tan solo jugaba frente a la cámara, y que nunca se le prometió darle nada. Coogan demandó a su propia madre para recuperar lo ganado con el maquillaje de su frente.

Respecto a Chaplin, tras varios cortos y *Una mujer de París*, fue el turno de *La quimera del oro* (1925). En la búsqueda de la protagonista, Chaplin dio con Lita Grey, la chica de doce años de *The Kid*, ahora de quince. El maestro extendió las directrices actorales a las sexuales, y la embarazó. Le pidió que abortara, y ante la negativa la excluyó del rol. Se casó con ella en secreto, ese mismo noviembre, comentando con sus amigos que el matrimonio era menos malo que la cárcel. La producción tuvo que ser suspendida por tres meses mientras se buscaba una reemplazante.

Había poco en común entre ambos y el matrimonio duró poco. Durante el proceso judicial que dio curso al divorcio, salió a la luz un oscuro término en latín, *fellatio*. "Relájate cariño", le animaba él, "todas las parejas casadas lo hacen". Ella en cambio lo objetaba como "acto anormal, contra la naturaleza, pervertido, degenerado e indecente". No había química, eso está claro. Se detallaba que: "nunca tuvieron relaciones maritales de la manera que es habitual entre marido y mujer", una afirmación asombrosa considerando que Grey parió dos hijos.

Para *La quimera del oro* se construyó en pleno verano californiano una réplica en miniatura de los cordones montañosos de Alaska, recurriendo a sal y harina para cubrirlo todo de blanco. Se contrató además a 2 500 genuinos vagabundos para encarnar a los prospectores, lo que resultaba práctico no solo por el recato de sus ambiciones económicas, sino también porque sus ropas ajadas representaban con naturalidad a mineros golpeados por el clima boreal.

En *La quimera del oro*, Chaplin hizo gala de su distintivo perfeccionismo. Mack Swain, el explorador, se fastidió del pesado abrigo de invierno y renunció. Chaplin logró persuadirlo de retornar, aunque para entonces ya se había afeitado. En lugar de adosar una barba postiza, se pausó la producción hasta dar con la densidad capilar adecuada. En otra escena, el Tramp comparte una cena de acción de gracias en una cabaña mientras se guarecen de una nevazón. Desprovisto de más comida, cocina una de sus botas. La

secuencia tomó tres días y 63 tomas. La bota estaba hecha de caramelo de regaliz y hubo que acudir de urgencia a un hospital a tratar el shock de insulina de Chaplin.

Valió la pena. *La quimera del oro* es el quinto mayor acierto comercial del cine mudo. La escena en la que panecillos en tenedores bailan ballet era tan adorada que los operadores solían rebobinar la proyectora para repetirla. Chaplin declaró que era la película por la que quería ser recordado.

Los mayores rivales de Chaplin durante los 20 fueron Harold Lloyd y Buster Keaton. El primero, de seguro lo ha visto colgando del reloj en lo alto de un edificio en *El hombre mosca* (*Safety Last!*). El segundo, el hijo de una pareja de actores de vodevil que fue descubierto como talento cómico por "Fatty" Arbuckle. Keaton filmó catorce cortometrajes como actor secundario del monumental receptor de pasteles, para comenzar a protagonizar y dirigir sus propias producciones a partir de 1920.

En buena hora. Al año siguiente, una mujer murió de peritonitis luego de una fiesta organizada por Arbuckle y otros amigos en San Francisco, un suceso que muchos asociaron al exceso de alcohol. En medio de la Ley Seca, el episodio consolidó la fama de morales disipadas de los actores. *The Examiner* editorializó que "Hollywood debe dejar de usar San Francisco como su tarro de la basura". En Connecticut, un grupo de mujeres rajó un telón que mostraba una comedia de Arbuckle. En Wyoming, le dispararon a la pantalla.

Arbuckle fue acusado de violación, bajo el supuesto de que su peso desmesurado habría producido la ruptura en la vejiga de la chica. Fue condenado a morir ahorcado en el primer juicio y en el segundo, y solo en el tercero fue absuelto. Para entonces, su carrera estaba arruinada. En los 80, se planeaba llevar su biografía a la pantalla interpretado por John Belushi, pero el actor falleció antes de comenzar. John Candy heredó el puesto hasta que la muerte lo detuvo en 1993. Chris Farley, el tercero en aceptar el rol, perdió también la vida antes de siquiera intentarlo[44]. El periodo inmediatamente posterior estuvo marcado por una seguidilla de desaguisados similares. En respuesta a la baraúnda, los principales estudios de Hollywood optaron por blanquear su imagen. Era preferible un código interno diseñado a su propia conveniencia que someterse a quién sabe qué censura externa. Fundaron la institución que hoy conocemos como Motion Picture Association of America (MPAA). Ofrecieron cuantiosos $150 000 a quien la presidiera, botín que capturó el político conservador Will H. Hays, exdirector nacional del servicio

postal y diácono de la Iglesia presbiteriana. Era el político protestante más respetable que el gremio podía fichar. Su arribo se anunció en una conferencia de prensa presidida por el grueso de los padres fundadores: Zukor, Loew, Laemmle, Fox y Goldwyn, además de dos de los Selznick.

En 1927, Hays convocó a los ejecutivos a crear una lista de tópicos vetados y otra a tratar con sumo cuidado. El comité convergió a once "No" y veintiséis "Sea cuidadoso". Entre los primeros, estaba la esclavitud de blancos (¡!), el sexo interracial, y escenas de partos, incluso como una mera silueta. La primera disposición era el veto a las expresiones profanas: palabras como "Dios", "Jesús" o "Cristo" solo eran admisibles en un contexto reverencial. Entre los segundos, se mencionaba la seducción deliberada de chicas, besuqueos excesivos y robos o dinamitado de trenes, minas, edificios, etcétera, "teniendo en cuenta el efecto que una descripción muy detallada de estas puede surtir en el idiota".

Hays pasó a la historia como un censor, pero era más que eso. Poseía no solo conexiones políticas, sino también habilidades organizativas, y se le asignó una reestructuración global del gremio. Lo que es más, la antecesora de la MPAA que Hays representaba no era el único organismo con poder de veto. Siete estados poseían comités de censura, y había numerosos otros cuerpos a nivel municipal. Arribado el sonido, los estudios solían diseñar las ejecuciones de músicos afroamericanos de manera tal que los censores del sur pudieran eliminarlas sin interrumpir la continuidad de la trama.

Para Keaton, más importante que los preceptos de Hays fue el destierro mediático de Arbuckle. Alejado de su sombra, Keaton brilló en su especialidad: secuencias de acrobacias accidentales en las que su pescuezo corría riesgo fatal, y de las cuales lograba zafar en el último instante. Cualquiera fuera la magnitud del descalabro, su semblante nunca perdía una expresión rigurosa, sello que lo hizo merecedor del apodo de "Cara de Gran Piedra".

El mayor logro de Keaton es posiblemente *El maquinista de la general* (1926). Situada en la guerra civil, narra los esfuerzos de un ingeniero de la Confederación por recuperar su amada locomotora, robada por espías de la Unión. Para Orson Welles, la mejor comedia de todos los tiempos. Con todo, la taquilla no se condijo con el enorme presupuesto invertido, y Keaton perdió su independencia artística. En adelante estuvo forzado a trabajar para MGM. Ahí comenzó su caída libre.

En 1932 Keaton se divorció de Natalie Talmadge (hermana de Norma, la

esposa de Joseph Schenck, su jefe). El deterioro de su entorno vital lo indujo a un severo alcoholismo, que culminó con su internación en el pabellón psiquiátrico de un hospital de veteranos. Fue atrincado allí por una camisa de fuerza, pero nadie diseña estos artilugios para hombres con el currículum de Keaton. Su propio apodo de “Buster” surgió de su relación con Harry Houdini. Cuando tenía un año y medio de edad, rodó por una escalera sin sufrir daños, y el mago comentó: “¡Esa sí fue una verdadera *buster* [caída]”. Keaton se liberó de la camisa de fuerza gracias a los trucos aprendidos de Houdini.

En 1933 se casó con su enfermera en medio de una borrachera, un episodio del cual decía no recordar un carajo. La novia declaró que no supo su nombre de pila sino hasta después de contraer matrimonio. Poca sorpresa que los votos para toda la vida aguantaran dos años. En los 40 Keaton se volvió a casar, rearmó su carrera y fue honrado con un reconocimiento honorario de la Academia en 1959, pero nunca recuperó el sitial protagónico de su década de oro.

Otra pieza angular del *slapstick* fue el dúo formado a partir de 1926 por el peso pesado estadounidense Oliver Hardy y el británico Stan Laurel, más conocidos en el mundo castellano como El Gordo y el Flaco. Aperados de sus sombreros bombín, Laurel oficiaba del torpe e infantil amigo del pretencioso Hardy, en un permanente flujo de equivocaciones por lo general sin más hilo narrativo que la simple sucesión de gags. Una relación que la Enciclopedia Británica tildó de “en ocasiones perturbadoramente masoquista”. La sociedad supo adaptarse a la transición sonora y se prolongó hasta 1951, fecha para la cual acumulaban 107 filmes en conjunto.

La vida privada de Laurel era bastante menos jovial. Vivió un desfile de divorcios, y una de sus exmujeres lo acusó de querer enterrarla viva en el patio de su casa. Cuando le preguntaron por hobbies, Laurel respondió “ya me casé con todos los míos”.

El quinto engranaje pivotal del motor de las tortas en la cara fue el conjunto formado hacia 1922 por Ted Healy y los hermanos Moe y Shemp Howard, más tarde conocidos como Los Tres Chiflados. En 1925 se les unió Larry Fine, cultor involuntario del arte del violín. De niño, Fine se aprestaba a beber una botella que encontró por ahí cuando su padre se abalanzó sobre él. Era el ácido de su joyería. Parte del contenido salpicó el antebrazo del chico. Para fortalecer los nervios dañados, sus padres lo enrolaron en clases de

violín. Resultó ser tan dotado que resolvieron enviarlo a un conservatorio en Europa. Solo el estallido de la Primera Guerra puso coto a los planes.

Tras algunos años, Shemp fue reemplazado por su hermano Jerome “Curly” Howard, y a continuación abandonaron a Ted Healy para firmar por Columbia. Los tres actuaron en conjunto por décadas. Hacia el final de su carrera, tras soportar bofetadas en unos doscientos films, Fine perdió la sensibilidad en un lado de la cara. Curly Howard a veces se disfrazaba al salir en público, de manera de evitar que los fans más vehementes lo patearan en las canillas.

Por supuesto, no todo eran comedias en los locos años veinte.

Cecil B. DeMille alumbró una trilogía bíblica —*Los diez mandamientos* (1923), *El rey de reyes* (1927) y *El signo de la cruz* (1932)— de una escala sobrecogedora. Para *Los diez mandamientos*, el plató incluía cuatro estatuas de Ramsés de 10,6 metros y 21 esfinges de cinco toneladas. Cuando la megaproducción terminó enterró los sets en el lugar. Escribió que si en un milenio los arqueólogos excavaban en los alrededores de Los Ángeles creerán que el Imperio egipcio se extendió a Norteamérica. *Los diez mandamientos* retuvo el récord de ingresos de Paramount durante un cuarto de siglo.

El rey de reyes resultó una experiencia peculiar para los actores de Jesús y María. Aun cuando Dorothy Cumming era 19 años *menor* que H. B. Warner, debía lucir su mejor cara de sabiduría para personificar a su madre[45]. DeMille les ordenó no ser vistos en actividades “profanas” durante la filmación, como jugar cartas o conducir convertibles, y una cláusula les impedía aparecer en filmes que tiñeran su aura bíblica durante cinco años. En señal de respeto hacia el personaje, solo DeMille estaba autorizado a dirigirle la palabra a Warner mientras estuviese ataviado de El Mesías.

La *première* de *El rey de reyes* fue el evento que inauguró el famoso Teatro Chino, la sala más icónica de Hollywood y el espacio receptor de las huellas en el cemento. Además, sede de la ceremonia anual de la Academia en los 40 y del debut de *Star Wars*. El edificio, entre cuyos inversionistas estaban Pickford y Fairbanks, fue impulsado por un estrambótico personaje llamado Sid Grauman, un tipo que sabía cómo animar el vecindario. Entre otras bufonadas, convenció a la estrella de los westerns de Paramount de emboscar el tren en que viajaba Zukor. En otra ocasión, contrató dos paracaidistas para abordar un vuelo en el que viajaba Ernst Lubitsch, a quien le aterraba volar.

Vestidos de pilotos, aparecieron en el pasillo, informaron que se debía abandonar la nave, y saltaron al vacío. Lubitsch sufrió un leve ataque al corazón[46].

DeMille incursionó también en otros géneros. Westerns, por ejemplo. Para *El llanero* (1936), necesitaba indígenas que acompañaran en la acción a Gary Cooper. Entre los muchos que se presentaron, había un joven moreno. DeMille le preguntó si hablaba cheyenne. El tipo vertió un fluido monólogo como respuesta. Impresionado, el director lo fichó. Era un mexicano llamado Antonio Rodolfo Quinn Oaxaca, y la locución fue un farfulleo improvisado sin sentido alguno. Pero resultó ser hábil, y acabó por transformarse, además de en yerno de DeMille, en el único actor mexicano que ha ganado un Oscar (de hecho, ganó dos). Es más conocido por su nombre artístico, Anthony Quinn[47].

Más enigmático que DeMille era el inmigrante austriaco Erich von Stroheim, asistente de Griffith en *Intolerancia*. Sin temor por la repetición, los primeros tres films que dirigió contienen similares triángulos amorosos: una pareja estadounidense en Europa compuesta por un marido insensible y una bella pero ingenua esposa que es atraída por un militar.

Von Stroheim se abocó luego a la producción cinematográfica de la novela *McTeague*, de Frank Norris. En lugar de adaptarlo, el guion calcó al libro línea por línea, por lo que la primera versión sumaba diez horas. Von Stroheim editó una versión de cuatro horas para presentarla en dos tandas, pero el personal de MGM la mutiló a solo dos, y destruyó el resto para recuperar el nitrato de plata. El pegoteado resultante, *Greed* (1924), tenía tremendos vacíos de continuidad, pero aun así es reconocido como un trabajo de calidad superior.

En adelante, la carrera del von Stroheim inició un lento declive. Su renuencia a ajustarse a las necesidades comerciales y su compromiso con una independencia artística casi absoluta le pasó la cuenta. Como Chaplin, Keaton y Griffith, el austriaco fue afectado por el rígido modelo de producción estandarizada tipo fábrica de salchichas de fines de los 20. En palabras de Cook y Sklar, fue el paso “de una empresa especulativa y emprendedora a un oligopolio integrado vertical y horizontalmente, que no tenía tolerancia para diferencias creativas”. La adopción de una costosa nueva tecnología cuya inversión debía ser financiada de uno u otro modo no iba a hacer otra cosa que agudizar este proceso: el sonido.

CAPÍTULO 5
EL SONIDO

Romper la barrera del sonido: El desembarco de las*talkies*

En tecnología, cada idea tiene una ventana temporal precisa: si es demasiado tarde, la patente estará en manos de tu colega; si es demasiado temprano, el mercado estará inmaduro para recibirte.

La idea de combinar imágenes y sonido nació casi junto con el cine. Recordará que para Edison los quinetoscopios, esos visores individuales que operaban en salones y parques de diversiones, eran instrumentales a su objetivo de estirar las ganancias del fonógrafo. Dickson, el fotógrafo e inventor que trabajaba para Edison, sincronizó las dos máquinas en un aparato llamado Kinetófono que se comercializó por un breve periodo en la década de 1890. El Cronófono de Léon Gaumont y el Vivaphone de Cecil Hepworth cumplieron el mismo cometido durante la primera década del siglo xx. En Alemania, Oskar Messter lanzó filmes acompañados de música orquestal desde 1908, y la propuesta fue pronto emulada en Estados Unidos. Pero habían dos escollos para su uso masivo: la amplificación y la sincronización.

La solución a la amplificación vino de manos de Lee De Forest, célebre por su vaticinio de que la televisión sería un fracaso comercial, pero cuyo genio electrónico solo rivaliza con su turbulencia biográfica: ganó y perdió cuatro fortunas, y contrajo matrimonio otras cuatro. Para 1919, había perfeccionado un sistema de sonido en el film mismo. El artefacto funcionaba si se equipaba a los teatros, pero los grandes estudios no querían saber nada de las “películas parlantes”. No estaban solos. D. W. Griffith utilizó un artefacto en 1921 que relegó en vista de que “solo el 5 % del mundo habla inglés, entonces ¿por qué iba yo a perder el 95 % de mi audiencia?”. En 1924, el mismo Griffith escribió: “No queremos ahora y nunca querremos a la voz humana en

nuestras películas”[48].

El obstáculo de la sincronización enfrentaba desafíos múltiples. El proceso de filmación ocasionaba pequeñas variaciones en los tiempos a las que ningún equipo de sonido se podía ajustar. Los proyeccionistas además eliminaban fotogramas defectuosos, lo que desfasaba cualquier banda sonora grabada en forma independiente.

En 1925, Western Electric lanzó el Vitaphone: un sistema que conectaba el proyector a un disco externo, un enorme platillo de 41 centímetros de diámetro rotando a 33 revoluciones por minuto. No resolvía de fondo el problema de la sincronización, y de entrada padeció una secuencia de portazos similar a los de De Forest. Sin embargo, la temperatura ambiente había cambiado: la radio venía tomando los hogares por asalto. La inclusión del sonido en el cine había mutado del “si” al “cuándo”.

Sam y Harry Warner asistieron a una demostración del Vitaphone.

—Piensa en las cientos de salas pequeñas que no pueden pagar una orquesta o ningún tipo de acto en vivo. ¡O incluso un buen pianista! ¡Vaya aparato! —comentó Harry.

—Pero no olvides que los actores hablan también —lo interrumpió Sam.

—¿Quién carajo quiere oír a actores hablar? La música, esa es la gran ventaja de esta cosa[49].

Compraron la tecnología para Warner Bros., por entonces un estudio menor. No aspiraban a reescribir el séptimo arte, sino a rentabilizar un truco de corto aliento proveyendo de música a las salas incapaces de costear orquestas en vivo. Warner Bros. se especializaba en producciones baratas y rápidas. “No la quiero buena”, decía Jack, “la quiero el martes”. A los grandes estudios no les interesaba socavar el lucrativo *status quo*. Los Warner, amenazados por la bancarrota, debían arriesgar.

Vitaphone rompió la barrera del sonido con *Don Juan* (1926), una adaptación del poema de Lord Byron convertida en festival de intercambio de saliva. John Barrymore debió besar a las actrices no menos que 127 veces, a una tasa de un beso cada 53 segundos (de cualquier modo, casto comparado con el *Don Juan* de Mozart, quien intercambia fluidos con 2 065 damiselas de cinco países).

Don Juan no era una verdadera *talkie*, tenía solo acompañamiento musical. Se insertó al inicio un discurso de Will H. Hays, el censor en jefe, felicitando a los hermanos Warner y a las empresas tecnológicas responsables de tan magno avance. Un físico de la Universidad de Columbia comentó que:

“ninguna aproximación más cercana a la resurrección jamás ha sido conseguida por la ciencia”.

Aunque la recepción fue lejos de espectacular, Warner se animó a un segundo ensayo con *El Cantante de Jazz* (1927). Al Jolson, el artista de Broadway de más tracción del momento, improvisó la sentencia de muerte del cine mudo:

Espera un minuto, espera un minuto. No has oído nada aún.

Solo se planeaba incluir música, pero tan pronto Sam Warner oyó esa línea comprendió su potencial, y ordenó algunos diálogos adicionales. *El Cantante de Jazz* incluye algunos insertos sonoros, pero es en esencia un melodrama mudo, y la mayor parte de la comunicación se presenta mediante pantomima. Al momento de filmar solo dos salas en el mundo estaban adaptadas para recibirla.

El lanzamiento se programó para octubre de 1927. Ante el anuncio, Irving Thalberg, el poderoso jefe de producción de MGM, comentó desde su luna de miel que “la novedad siempre es bienvenida, pero las películas parlantes son una moda pasajera”. Sam, el cerebro detrás del proyecto, murió el día previo al estreno. Los otros tres hermanos acudieron al funeral y tampoco pudieron asistir. En su ausencia, *El Cantante de Jazz* fue un fenómeno. De la noche a la mañana, Warner Bros. saltó a la vanguardia de la industria. De una sala en 1927, ganó control sobre 700 en 1930.

Pese al triunfo, la relación de los hermanos se deterioró tras el deceso de Sam. Harry llegó a perseguir a Jack por el estudio con una tubería de plomo amenazando con matarlo, hasta que fue contenido por los presentes. Cuando Harry falleció, Jack prefirió jugar tenis que atender al funeral.

Inmune a las pugnas familiares de los Warner, la incorporación del sonido siguió su avance. No fue inmediato, eso sí. En primer lugar, porque hubo una guerra de formatos de una vitalidad que no se volvería a ver hasta VHS versus Betamax. El Vitaphone era engorroso, frágil e impedía ediciones posteriores. Fox lanzó una alternativa llamada Movietone, de sonido en film. Era más cara, pero resolvía mejor la sincronización. Vitaphone fue derrotado, y dio sus últimos estertores tan pronto como 1932.

El nuevo aparataje encarecía la logística, hasta duplicando los costos de filmación. La consecución de técnicos y la capacitación del personal existente no eran cosa baladí. Las tecnologías eran modificadas en forma constante, al punto que los equipos podían quedar obsoletos antes del desembalaje. Los estudios se endeudaron hasta el tuétano con J. P. Morgan y los Rockefeller.

Un productor desesperado, incapaz de obtener suficientes equipos de grabación, consideró seriamente filmar su película en California y grabar el sonido en Nueva Jersey por vía telefónica. En *Las luces de Nueva York* (1928), la primera *talkie* de cabo a rabo, la calidad era tan paupérrima que se acoplaron subtítulos.

Los primeros micrófonos eran aparatosos y con un radio de acción limitado, lo que forzaba a los actores a reducir los movimientos a sus inmediaciones. "Dramas de taza de té", los llamaban. Para peor, eran omnidireccionales, por lo que captaban los motores de las cámaras, ambulancias en lontananza o el estornudo del maquillador. A menos, claro, que se los aislara mediante paneles de cristal, conocidos irónicamente como "cajas de hielo" por su sofocante interior. Esta solución restringía la movilidad ya no solo de los actores, sino también de la propia filmación. Imposibilitados de mezclar los sonidos, algunas producciones instalaban la orquesta completa a poca distancia de las cámaras para registrar voces y música en simultáneo.

Las salas, a su turno, debían encarar entre $10 000 y $25 000 por la conversión. No era viable proyectar *talkies* sin sonido, porque los diálogos y las piezas musicales las volvían absurdas en su ausencia. Las lámparas de vapor de mercurio o de arco de los recintos debían ser sustituidas debido a sus zumbidos. Durante la transición del Vitaphone al Movietone, muchas mantenían equipos en paralelo. Además, la integración vertical producción-proyección incentivaba a retrasar la adopción del sonido cuanto fuera posible. Loew's Inc, la controladora de MGM, poseía más de mil salas y adoptaron una deliberada estrategia de esperar para ver. De hecho, estos costos de conversión en buena medida bloquearon la estandarización del formato de pantalla ancha, un esfuerzo que venía pujando desde 1929. Las salas ya tenían suficiente con una revolución para abordar dos en simultáneo.

Por último, era harto más barato penetrar mercados extranjeros traduciendo intertítulos que doblando diálogos. En los años de transición, los estudios filmaban la misma película en silencio, en inglés, y en varios otros idiomas, reutilizando sets y vestuario. Tan pronto Greta Garbo terminó *Anna Christie*, la volvió a grabar en alemán con nuevo director y nuevo elenco, a excepción de ella misma. Actores menos versátiles leían transcripciones fonéticas desde tarjetas, sin entender qué demonios decían. Tal es el caso de El Gordo y El Flaco al grabar *Be Big!* en castellano y francés. Paramount construyó una enorme factoría de traducción en los suburbios de París, iniciativa que sus

competidores pronto emularon. Hacia 1931 se impuso el doblaje, y el *hub* multilingüístico parisino se adaptó para proveer ese servicio a toda Europa. MGM en cambio invitaba a los actores extranjeros a grabar a Hollywood.

Con el tiempo, las "cajas de hielo" dieron paso a revestimientos más livianos y luego a cámaras con aislación incorporada, lo que permitió recuperar la movilidad perdida. Los micrófonos progresaron también. El director William A. Wellman probó adosar uno al mango de una escoba —para horror de su sonidista— y la directora Dorothy Arzner recurrió a una caña de pescar para agraciar a Clara Bow con libertad de movimiento, origen de los micrófonos con pértiga.

El mayor salto se dio con la postsincronización. Mientras sonido e imagen estuviesen entrelazados, ya sea en disco o en film, la edición sería una joda monumental. Se añoraba la rusticidad del cine mudo, en el que una tijera bastaba para gerenciar una mala toma, inmune a diálogos entrecortados o resoplidos a medio oír.

Fue a partir de 1933 que emergió la opción de grabar pistas separadas para diálogos, música y sonido ambiente, resolviendo el embrollo. Pero el avance agudizó un debate candente.

La mayor parte de los realizadores sostenía que el sonido debía presentarse tal como se registró durante la filmación. Alteraciones posteriores confundirían, argüían. Tan tarde como 1944, Hitchcock le informó al compositor de 20th Century Fox que prescindiría de sus servicios para *Náufragos*, pues "toda la historia transcurre en un bote salvavidas. La audiencia se preguntará de dónde viene la música" (Hitchcock, venga al caso aclarar, se refería al público como "masas de idiotas"). El compositor le respondió: "Mr. Hitchcock, si me puede decir de dónde viene la cámara, le diré de dónde viene la música".

Eisenstein, Pudovkin y un tercer autor soviético llamado Grigory Aleksandrov, publicaron un tratado donde defendían lo contrario: el sonido asíncrono podía ser empleado como una nueva dimensión del montaje. Es el papel del retumbo de las pisadas del tiranosaurio de *Jurassic Park* al acercarse al auto, o del crujido eléctrico de los sables láser de *Star Wars*. Esta postura predomina hoy de un modo tan aplastante que la sola discusión nos parece insólita. Otro ejemplo más de una técnica que hoy damos por sentada pero que es en realidad el fin de un proceso.

Tal es la primacía de la corriente asíncrona que, salvo los diálogos, casi todo lo que oímos en el cine es una ilusión. Los sonidistas priorizan

sucedáneos controlados y regrabables por sobre el caótico y difícilmente replicable mundo real.

¿Lluvia? Tocino friéndose. ¿Batidos de alas? Sacudida de guantes de cocina. ¿Motores de un auto en persecución? Motores reales con rugidos de león, así da el tinte visceral. ¿Un cigarro ardiendo? Una bola de PVDC desarrugándose. ¿Puñetazos? Vegetales apuñalados, por lo general repollo. ¿Quebradura de huesos? Lechuga o apio congelado partiéndose. ¿Galope? Cáscaras de coco. Este último recurso se llevó incluso al plano visual en *Los caballeros de la mesa cuadrada* de Monty Python. Sin presupuesto para caballos reales, montan animales imaginarios golpeteando cocos[50]. De hecho, la película solo salió a flote gracias a mecenas tales como Pink Floyd, Led Zeppelin y Genesis. Existe además todo un mercado de bolsas de supermercado de utilería silenciosas, de modo de evitar la sonajera del papel.

Otras ocurrencias son menos estándar. El idioma de los extraterrestres de *Distrito 9* (2009) fue creado frotando una calabaza, y la lúgubre hélice del submarino de *A la caza del octubre rojo* (1990) resulta de manipular la “bombita” de un tipo en una piscina. En *Mars Attacks!* (1996) de Tim Burton, la única película inspirada en naipes de paquetes de chicle, el sonido de los marcianos son graznidos de patos en reversa.

En ocasiones, los efectos acústicos son de tipo accidentales. El eco en la introducción de *Highlander* es consecuencia del baño donde Sean Connery grabó el diálogo. Lo presentó por teléfono, con tan menguada fidelidad que los productores no captaron la anomalía y lo aprobaron tal cual[51].

Una vez que el sonido se asentó del todo, muchas cosas cambiaron. Por de pronto, revivieron industrias fílmicas locales, ante un público deseoso de escuchar su vernácula. No solo en bastiones con tradición fílmica como Francia, sino también en reductos de menor envergadura, como Países Bajos o Hungría. Incluso el Vaticano planeó lanzarse al ruedo a través de International Eidophon Company. En 1931 un periódico católico escribió que esta oportunidad era “un regalo de Dios para intervenir en la poderosa industria fílmica mundial. Es ahora o nunca”. Hubo pequeñas guerras nacionalistas. Los checos vetaron los films alemanes, y los alemanes contraatacaron boicoteando sus óperas, obras de teatro y música radial. En 1929 Italia prohibió la proyección de cintas en idiomas que no fueran italiano. Por un instante el imperio estadounidense temió perder la hegemonía, pero salió airoso del periodo de transición.

El cine era el mayor empleador de músicos del mundo, con lo que miles

perdieron su empleo. Lo mismo los “dobladores”, tipos posicionados detrás de la pantalla que producían sonidos con cacharros, instrumentos y otros bártulos. La otra cara de la medalla fue la renovada demanda por guionistas, que llevó a los estudios a extender sus tentáculos a Broadway. La pérdida de empleos fue también mitigada por RCA, operador de la red radial NBC, que formó Radio-Keith-Orpheum, o RKO, el último de los grandes estudios fílmicos del periodo. En parte, para promocionar su sistema de sonido en film, pero también como fuente de programación radial.

La sincronización rigidizó varios aspectos. En primer lugar, se asentó el estándar de 24 cuadros por segundo pues el sonido en el film ya no admitía variaciones de la frecuencia de proyección. Un flujo muy lento haría que Mary Pickford evocara a Darth Vader, y uno muy rápido transformaría a Douglas Fairbanks en Alvin y las Ardillas. Impidió también que censores cercenaran trozos específicos. Además, hubo que dejar de teñir el celuloide con tonos monocromáticos. Se solía calzar los tonos con el estado anímico o el contexto espacial de la escena, pero los colores interferían con los sensores de la pista de audio.

La concurrencia se volvió silenciosa. El cine mudo era un pasatiempo de lo más conversado. Se vitoreaba a los héroes y se pifiaba a los villanos. Con diálogos, tales comportamientos suscitaban visibles desaprobaciones del vecino de butaca. Las dinámicas performativas fueron trastocadas también. Para los directores, porque no podían vociferar instrucciones durante el rodaje; para los actores, porque se les demandaba voces agradables y sin acento extranjero, además de la capacidad de memorizar sus líneas y de actuar sin ayuda de música de fondo.

No todos pudieron cumplir con estas nuevas expectativas.

Clara Bow, por ejemplo, era la bomba sexy de los años 20, y una de las inspiradoras de Betty Boop. Tras su figuración en *Alas* (1927), la primera receptora de Mejor Película, Bow recibía 40 mil cartas semanales. Durante la filmación, de acuerdo al director, mantuvo a:

> *Buddy Rogers, Richard Arlen, Gary Cooper, Mack, una pareja de pilotos y un escritor jadeante todos en línea. Eran manejados como piezas de ajedrez, nunca abalanzándose uno encima del otro, nunca sospechando que hubiera otro hombre sobre la faz de la tierra que significara algo para este maravilloso pequeño botín sexual, y todas estas maniobras expertas en un hotel donde la mayor parte de la llama ardía.*

(*Alas* es también recordada por el momento en que la hija del director reconoció a una amiga, tomó el pañuelo rojo que su padre empleaba para señalar "¡acción!" y lo alzó diciendo: "¡Yoo hoo, Mildred! ¡Acá!". Dos mil extras se lanzaron a recrear una batalla sin que las cámaras estuvieran listas[52]).

Sin embargo, el acento de Brooklyn de Bow reveló ser, en palabras de Bill Bryson, "el equivalente vocal de uñas sobre un pizarrón". Fue solo una de muchas bajas.

Otro caso es la húngara Lya De Putti, quien filmó en Alemania con F. W. Murnau y Fritz Lang. Una vez en Estados Unidos, se apuntaló como la vampiresa por excelencia. Una vez que los parlantes desnudaron su grueso tinte centroeuropeo, se le acabó la necrofiesta. Raymond Griffith padecía un defecto en la garganta que mermaba su locución. Corinne Mae Griffith, la "Dama Orquídea de la Pantalla", era para muchos la actriz más bella del cine, pero *The New York Times* escribió respecto de su primera *talkie* que "hablaba a través de su nariz", y la cinta rebotó en boletería.

Emil Jannings, coestrella de De Putti en *Varieté* (1925), gozó de notable popularidad en los veinte. En su primera *talkie*, el director Ernst Lubitsch se enfrentó a un acento alemán tan espeso que resolvió doblarlo. Fue solo por la oposición de Jannings que repuso la voz original. El actor tuvo que volver a Alemania. En su tierra natal protagonizó *El Ángel Azul*, la primera película sonora europea y trampolín a la fama para su compatriota Marlene Dietrich. Jannings continuó su carrera al servicio del cine de la Alemania nazi, lo que le valió el título de *Staatsschauspieler* (Artista del Estado) de manos de Goebbels.

Dietrich siguió la trayectoria inversa y emigró a Hollywood. Paramount la contrató para competir con Greta Garbo, la sensación sueca de MGM, y quien sí salió airosa del trance sonoro. En MGM temían que el acento de Garbo la sepultara, y con ello a su principal magneto publicitario. Recién en 1930 se atrevieron con *Anna Christie*. Apostándolo todo, la promocionaron con el eslogan: "¡Garbo habla!". Su inglés era tan inmaculado que refilmó varias escenas añadiendo un acento a propósito, pues su personaje era sueco como ella.

En palabras de un historiador, "así como la industria alimentaria se volcó hacia Latinoamérica para sus bananas, la de cine se tornó hacia Europa para sus provisiones de pasión". Ya en su primer film norteamericano, Dietrich, bisexual en la vida real, se vestía de hombre y besaba a otra mujer,

anunciando de entrada que al Nuevo Mundo no venía a pasar desapercibida. Casi al mismo tiempo que distinguían a Jannings por su promoción del nazismo, Dietrich, activista contra el régimen de Hitler, recibía la ciudadanía estadounidense. Cuando la guerra estalló, Dietrich pasó un buen tiempo extasiando tropas en el frente, y se dio el gusto de reprochar en público las sobreactuaciones de Jannings. Después de eso, la diva vivió una cómoda vida de sensual figura de cabaret.

La baja más sonora de la revolución sonora (si me perdona la cacofonía) fue la de John Gilbert, el máximo galán de la década del 20 junto con Valentino. Gilbert era, además de amante de Greta Garbo, la personificación del *latin lover*. Para su infortunio, la primera generación de sistemas de grabación tendía a aumentar la frecuencia. Esto favorecía a barítonos y bajos, pero Gilbert tenía voz de tenor con lo que “sugería más a Mickey Mouse que a Don Juan”, en palabras del historiador Kevin Brownlow. Tampoco supo ajustar su exagerada pantomima al entorno verbal. Su colega John Barrymore escribió su epitafio actoral: “de Garbo al Limbo”.

En ocasiones, la impugnación provenía de los propios actores. A casi todos nos disgusta nuestra voz grabada porque nos suena incongruente con nuestra percepción. En efecto, nuestra voz interna, que oímos solo nosotros, es diferente a nuestra voz externa. Hay varias razones. La principal es que la voz externa viaja por el aire, mientras que la interna viaja a través de los huesos, en la llamada conducción ósea, con un registro más bajo y de manera más armónica. Tras oírse por primera vez en *El pecado de Madelon Claudet*, una horrorizada Helen Hayes intentó comprar los negativos a MGM para destruirlos. Hayes ganó Mejor Actriz[53].

Desde luego, no faltaron quienes llenaran los vacíos que dejó el cementerio de elefantes.

Uno conocido es Gary Cooper que oficiaba de vaquero a tiempo completo en su rancho familiar de Montana. En virtud de tal experiencia, se matriculó como extra y doble de jinetes para las películas, a $5 y $10 diarios respectivamente. Le parecía un empleo “rudo y cruel”, pues con frecuencia los equinos resultaban maltrechos, pero ahorraba para estudiar arte. En lugar de eso, se afincó en el cine. Note usted lo caballuno de sus primeros títulos: *El rebaño estruendoso*, *El caballo salvaje de Mesa*, *Jinetes de la saga púrpura*, *La herradura afortunada* y *El jinete de los senderos*. Cooper venía en carrera ascendente, pero fue con la llegada del sonido que trepó a

escalafones superiores. Al mando de Victor Fleming en *El virginiano*, Cooper definió en buena medida el arquetipo del vaquero. Su voz era grave, clara y agradable al oído, y se volvió pieza fija de westerns y dramas bélicos.

Por último, están quienes se estrellaron de manera fortuita con sus ventajas comparativas en el plano vocal.

Al desembarcar en Estados Unidos en 1920, el actor húngaro Bela Lugosi apenas hablaba inglés. En los teatros neoyorquinos memorizaba sus líneas fonéticamente[54] (lo mismo que Antonio Banderas en *Los reyes del mambo*, de 1992, su primera oportunidad en Hollywood[55]). Lugosi forjaba así un seductivo acento con dejo a Transilvania. Figuró a continuación en varios filmes mudos, personificó a Drácula en un musical de Broadway y adquirió un improbable estatus de *sex symbol*. Como parte de la publicidad, enfermeras se apostaban en la sala para atender a las chicas que se desmayaran de la emoción. Durante dos semanas seguidas, Clara Bow saboreó el show desde la primera fila.

Lugosi y Bow dieron rienda suelta a un tórrido *affaire* que puso la lápida al matrimonio de tres días del húngaro con una adinerada viuda. Frente a semejante publicidad, Lugosi era la carta obvia para su adaptación del vampiro a ojos de Universal. *Drácula* fue lanzada para el día de San Valentín y promocionada como una historia de amor. Un *hit*.

El sonido reconfiguró además el menú de tramas posibles. Un caso obvio son los musicales, una huella que abrió *El Cantante de Jazz*. Aprovechando el realismo que insuflaba el uso de jergas, acentos y tonos, se crearon nuevos géneros. Las biografías se volvieron más atractivas. La comedia de tortas en la cara no pudo sobrevivir y se vio reemplazada por los recursos menos toscos del humor verbal, cuyos representantes más célebres fueron los cinco hermanos Marx, en especial Groucho.

El horror también fue favorecido con la incorporación del audio. No solo por el poder de los efectos sonoros para sembrar miedo, sino además porque muchas de estas piezas estaban basadas en obras literarias, como *Frankenstein* o *Drácula*, y los diálogos permiten su adaptación con mayor naturalidad que los intertítulos.

Frankenstein (1931) fue ideada por Universal para continuar la senda de *Drácula*. Se basó en la novela homónima, que Mary Shelley escribió a modo de competencia con su futuro esposo, Percy Bisshe Shelley, y Lord Byron para capear el verano de 1816, inusualmente frío y lluvioso por las

emanaciones de un volcán indonesio[56]. Comprenderá usted que la parejita estaba en verdad enamorada: tras la muerte de su marido, Shelley le extrajo el corazón y lo mantuvo sobre su escritorio[57]. Era de esperar que Shelley se inclinara por una trama así de tremebunda: su padre viudo le enseñó a leer trazando las letras de la tumba de su madre.

Lugosi era el hombre, pero se negó a interpretar a semejante bestia. Exigió en su lugar el rol del Doctor Frankenstein: "era una estrella en mi país y no seré un espantapájaros aquí". El rol recayó en el británico William Henry Pratt, conocido por su nombre artístico de más idónea sonoridad este-europea: Boris Karloff. Si bien ya había figurado en más de 70 películas, era tan poco conocido que ni siquiera lo invitaron a la *première*.

Al monstruo (que en el libro se llama Adán, no Frankenstein[58]) lo representaron con cabeza plana, pernos en el cuello y párpados caídos. Poco que ver con aquel imaginado por Shelley, pero como un fotograma de nitrato de celulosa vale más que mil palabras, se volvió la imagen canónica. De 1,81 m, lo hicieron parecer de más de dos metros. Todo tan espeluznante que temieron que espantara a Marilyn Harris, la niña de siete años a quien tendría que arrojar al lago. Por el contrario, cuando vio a Karloff con vestuario, su reacción solo produjo miedo a quienes se les había fijado como meta de producir miedo: corrió hacia él, tomó su mano y le preguntó "¿puedo ir en el auto contigo?".

La cinta triunfó, y Karloff ejerció otras dos veces el papel. La franquicia continuó sin él, pero no todos incondicionales lo entendieron así: "Estuve solo en tres pero me culpan de las nueve. Cada vez que una nueva sale recibo la correspondencia de los fans y algún otro tipo recibe el cheque". Cuando Karloff murió, periódicos de todo el mundo publicaron su obituario con la foto de Glenn Strange, su relevo en las versiones de 1944 al 1948.

Rechazar el rol en Frankenstein fue un craso error para Lugosi. Su carrera se volvió irregular. Por periodos se transportaba por Hollywood en patines. En los años 50 muchos lo daban por muerto, mientras Karloff gozaba de saludable fama. Los metaleros de Black Sabbath tomaron su nombre de la película homónima que protagonizó Karloff, sorprendidos de que la gente pagara para ser asustados. En una ocasión, un chico se acercó a pedirle un autógrafo a Lugosi. "Me conocen en todos lados", le fanfarroneó a su acompañante. "¿Y cuál es mi nombre jovencito?". "Boris Karloff", respondió el niño.

Sin mucho más de dónde elegir, Lugosi pactó con la peor de las juntas: Ed Wood, el mínimo exponente del ultrabajo presupuesto. Wood filmaba hasta 30 escenas diarias, y muy rara vez accedía a tomas adicionales, aun cuando contuvieran errores evidentes. Lugosi tomó parte en *Glen o Glenda*, un docudrama sobre travestismo y transexualidad filmado en cuatro días a un costo de $26 000. La trama era en parte autobiográfica: con regularidad Wood aparecía en público vestido de Shirley, su álter ego femenino, y aseguraba haber desembarcado a la batalla de Tarawa (1943) con sostenes y calzones bajo su uniforme. De vuelta de la guerra, se unió a una feria itinerante. Cortaba la cabeza de pollos vivos con los dientes e hizo de mujer barbuda. En su noche de bodas la novia lo expulsó de casa, espantada al descubrir que su príncipe azul lucía ropa interior femenina. Sin consumación de por medio, la mujer obtuvo la anulación en menos de seis meses.

Como Mark Hamill con Luke Skywalker, Lugosi nunca superó el rol con el que saltó a la fama. Tras su deceso, fue enterrado vestido de Conde Drácula[59] (similar al inventor de las Pringles, cuyas cenizas fueron sepultadas dentro de un tubo de su producto[60]). Ni la muerte fue obstáculo para ahondar su decadente epílogo actoral. Wood utilizó material pregrabado y articuló una aparición póstuma en *Plan 9 del espacio exterior*, sobre las peripecias de extraterrestres para detener a la humanidad en su intento por crear un arma capaz de destruir el Universo. Para reemplazar a Lugosi, Wood reclutó al quiropráctico de su esposa, quien interpretó al finado tapándose la cara con la capa. Un actor apuntó la pistola contra sí mismo solo para chequear si Wood lo advertía. Innecesario aclarar que no. El delirio fue cofinanciado por la Iglesia Bautista, a quienes Wood convenció de participar del negocio, y varios miembros del elenco se dejaron bautizar con tal de no contrariarlos.

Wood se refirió siempre a *Plan 9 del espacio exterior* como “su orgullo y su goce”. Pasó desapercibida hasta 1980, cuando fue electa “la peor película jamás creada” en el libro *Los Premios Pavo Dorado*. Semejante estatus creó un culto en torno al director, y Tim Burton dirigió una biografía con Johnny Depp en el rol de Wood. En 1996, el reverendo Steve Galindo fundó la Iglesia de Ed Wood, con reconocimiento legal, que alardea de más de 3 000 wooditas que reconocen al cineasta como El Salvador.

Babel fílmico: La internacionalización del sonido

A mayor o menor tranco, los pasos de Hollywood fueron imitados en todos los rincones.

En India, el sonido azuzó la producción, pues favorecía la reedición de dramas basados en mitos religiosos, una expresión de las artes escénicas muy popular en el siglo XIX. Para operar en esa jungla lingüística que es la India se traducían en hasta diez idiomas regionales. Gracias a estos intensivos de canto y danza, el sonido se asentó en el paladar de la audiencia india y la industria creció a su alero. En los años 30 se producían cerca de 230 largometrajes anuales, casi todos orientados a la demanda interna.

En Japón, el sonido tuvo que enfrentar la resistencia de los *benshi*, individuos que se instalaban junto a las pantallas mudas a relatar su propia interpretación de lo que ocurría. Era una tradición arraigada en una cultura bien dada al cine (Japón fue el país que más películas produjo entre 1922 y 1932). Temiendo por la obsolescencia de su oficio, los *benshi* recurrieron incluso a la violencia, con el resultado de que la primera pieza sonora japonesa no surgió sino hasta 1931, y la producción de ejemplares mudos solo cesó en 1936.

En España campeaba una figura parecida, los "explicadores". Si bien no tan ubicuos como en Japón, eran insustituibles para los parroquianos analfabetos. Algunos complementaban su verborrea con notas de piano, que además ayudaba a camuflar el sonido del proyector. El actor José Isbert narra sobre una ocasión en que la cinta se cortó, todo se fue a oscuras, y el explicador dijo sin inmutarse: "pelea de negros en un túnel".

Mientras que en Estados Unidos el grueso de la conversión tuvo lugar al ocaso de la década del 20 —a fines de 1930 el 60 % de las salas estaban equipadas—, en Francia la mitad seguía proyectando mudas al cierre de 1932. En la URSS, menos del 1 % de las salas estaban acondicionadas en mayo de 1933, y cuando el nuevo esquema adquirió fuerza fue cooptado casi en su integridad por burdas propagandas estalinistas. Eisenstein fue de los muy contados cineastas soviéticos en posesión de suficiente independencia como para desembarazarse de la correa comunista.

Inmune al obstáculo idiomático, el Reino Unido se convirtió en el principal destino de exportación de las *talkies* estadounidenses. Más del 80 % de lo que se mostraba provenía de allí. La prensa británica, habituada a un sentimiento de superioridad cultural respecto de su excolonia, estaba colérica. Suponían

que la tradición superior de las tablas británicas pondría coto a la irrupción, pero en lugar de eso veían con desasosiego cómo acentos, modismos y valores se infiltraban en el seno del Imperio. Los empresarios de Hollywood adquirieron posiciones controladoras en los estudios locales de manera de aguar cualquier asomo de restricción.

Para evitar que la conquista fuese absoluta, en 1927 se aprobó una ley similar al *Kontingent* alemán. Se establecieron umbrales mínimos de producciones domésticas que, en forma escalonada, llegaron hasta el 20 % en 1936. Como resultado, buena parte de la elaboración británica consistía en obras de presupuesto y talento escaso, conocidas como *quota quickies* (rapiditas para la cuota). Paramount British, Warner British y MGM British las generaban por £5.000 o menos. Como contrapartida, esa legislación propició las condiciones para mantener a los más virtuosos de la cinematografía británica vivos y coleando. El más conspicuo de ellos, Alfred Hitchcock.

Hitchcock comenzó a trabajar para estudios locales en 1920, entre ellos el brazo británico de Paramount. Se vio muy influenciado por el montaje soviético y por el expresionismo alemán, tras filmar junto a Murnau y Lang en Alemania. En 1929 se encontraba en pleno rodaje de la muda *Chantaje* cuando al productor se le cruzó *El Cantante de Jazz*. Sus ojos brillaron con el signo £ y mandató la incorporación de audio. A Hitchcock le pareció absurdo. La protagonista, Anny Ondra, era oriunda de Praga, y habría que doblarla para deshacerse de su acento checo. Aunque de apenas 30 años de edad, Hitchcock acumulaba participación en 27 cortos y largometrajes, nueve de ellos como director de arte. Pero órdenes son órdenes. El sonido sentenció la carrera de Ondra en el Reino Unido.

En *Chantaje*, Hitchcock figura en un cameo de 19 segundos, el más largo de su seguidilla, que inició en su tercer largometraje y que extendió en toda su filmografía. Incluso en *Náufragos*, donde no hay más que un bote salvavidas, aparece en la revista que lee uno de los infortunados. Publicita a Reduco, una píldora ficticia para bajar de peso. El anuncio contiene genuinas fotos de “antes” y “después” del director, que siguió una severa dieta que le quitó 45 kg de encima. El estudio recibió telefonazos y cartas de espectadores ansiosos de saber más del Reduco.

En 1934, Hitchcock entregó *El hombre que sabía demasiado*, al alero de Gaumont (él mismo haría un *remake* en 1956). Al año siguiente, *Los 39 escalones*, la obra más celebrada de su periodo temprano, y su pasaporte definitivo a la fama. En ella, los protagonistas escapan de sus captores

esposados y corren por la campiña. Para situar a los actores en el estado de ánimo apropiado, Hitchcock los esposó y fingió durante horas haber perdido las llaves.

En 1939 Hitchcock fue invitado a filmar *Rebecca* en Hollywood. La oferta provenía de David O. Selznick, quien trabajara en MGM, Paramount y RKO y, a mayor abundamiento, yerno de Louis B. Mayer. Un hombre tan empapado del *ethos* hollywoodense que inventó esa “O.” en medio de su nombre para diferenciarse de su tío y sumar estilo. Para ese entonces, operaba bajo Selznick International Pictures, su vehículo a la independencia.

Hitchcock describió las instalaciones como “incomparablemente mejores” que las británicas, *Rebecca* salió airosa, y el maestro del suspenso resolvió radicarse en la locomotora del cine mundial. Inició así una larga serie de filmes introspectivos, comercializados en la superficie como *thrillers*. Una vez un oficial de migraciones francés notó que su pasaporte leía “Ocupación: Productor”. “¿Qué produce usted exactamente?”, le preguntó. “Piel de gallina”, fue su respuesta. El *thriller* de Hitchcock se volvió un subgénero en sí mismo, a la manera de un western de John Ford o una comedia de Woody Allen. Varios de ellos son además catalogados en forma retrospectiva como *film noir*. El apelativo describe a dramas de los años 30 a 50 que giran en torno al crimen, con fuerte contenido expresivo y técnicas de iluminación y estilo visual que echan raíces en el expresionismo alemán.

Como a Hitchcock, la revolución del audio pilló al francés Jean Renoir (hijo del impresionista) en el inicio de su carrera. Su primera incursión sonora fue la poco pretenciosa *Laxativo de bebé*, acerca de una bacinica irrompible y un lactante constipado. Renoir proclamaba que al nuevo mundo audiovisual no entraba por la puerta grande.

En 1937, ya con metas menos prosaicas, filmó *La gran ilusión*, coprotagonizada por Erich von Stroheim, sobre un grupo de prisioneros franceses en un campo de concentración alemán durante la Primera Guerra. El título hacía referencia al libro homónimo de 1909 que intenta demostrar que la guerra es anticuada, irracional y poco científica. El texto era citado como evidencia de que una nueva campaña europea era inimaginable. Hasta 1914, claro. El propio Renoir acabó enrolado en la caballería y luego en la fuerza aérea francesa, pese a los augurios del mariscal de ese país de que “es un buen deporte, pero para el Ejército, el avión es inútil”[61]. De hecho, el uniforme de Renoir fue utilizado en *La gran ilusión*.

En cierto sentido, el director le debe a la guerra su propia carrera. Fue

herido de gravedad en una pierna y, al igual que San Ignacio de Loyola y Julio Iglesias, descubrió su verdadera vocación durante su convalecencia en cama, disfrutando de los trabajos de Chaplin, D. W. Griffith y von Stroheim.

Goebbels declaró *La gran ilusión* “Enemigo Público Cinematográfico n°1” y procuró capturarla tan pronto tomaran París. En la vereda opuesta, cuando a Orson Welles le preguntaron qué películas cargaría en “el arca para la posteridad” respondió de inmediato “*La gran ilusión*”. Fue la primera de habla no inglesa en ser nominada a Mejor Película.

La que hoy es considerada la segunda obra maestra de Renoir, *La regla del juego* (1939), fue un fiasco entre la crítica. Retrata la insensibilidad y cinismo de la clase alta francesa, y ya sabemos que entre los críticos de cine no abundan los proletarios. Renoir relata que en la *première* un tipo se irritó al punto de que prendió fuego a un periódico e intentó quemar el teatro[62]. No solo fue censurada por los nazis una vez que tomaron Francia, sino también por el gobierno francés antes de caer. El tiempo la reivindicó, y *La regla del juego* es la única que nunca ha dejado de aparecer en el *top ten* en las encuestas decenales de mejor película de la historia que *Sight & Sound* realiza entre críticos desde 1952.

Con los nazis en Francia, Renoir practicó aquello de que cineasta que escapa sirve para otra guerra y huyó a Hollywood, el gran sumidero de talento. Pasó allí una década, hasta que se hartó del sistema de estudio. Darryl F. Zanuck le informó que no veía obstáculo en cancelar su contrato. “Gracias”, le respondió Renoir, “estoy feliz de ser liberado de 16th Century Fox”.

En Alemania, antes de que las pezuñas de Goebbels ensuciaran todo con propaganda, el filme sonoro más influyente fue el ya mencionado *M* (1931) de Lang. Ya con Hitler, la figura clave fue Leni Riefenstahl. *El triunfo de la voluntad* documenta el colosal mitin nazi de Núremberg de 1934, en el que más de 700 mil almas lucen su lealtad al Führer. Era un prodigio técnico, con fotografía aérea, perspectiva distorsionada mediante lentes de distancia focal larga, y un empleo revolucionario de la música. La propia Riefenstahl se encargó de la edición y supervisó la grabación de las partituras. Al notar las dificultades del director de orquesta para mantener el ritmo de los soldados marchando en pantalla, lo empujó del podio y tomó su lugar. Hitler alabó la cinta como “una glorificación incomparable del poder y la belleza de nuestro Movimiento”. Se exhibió en todos los colegios del país y es la base de la marcha marcial de las hienas de *El rey león*.

En 1936, Riefenstahl registró los juegos olímpicos de Berlín, el evento que Hitler planeó como fiesta de la superioridad aria pero que en cambio confirmó que contra la velocidad de los negros nadie puede. Usó 45 cámaras, acopió más de doscientas horas de film, y se encerró en una sala de edición por dos años hasta producir 220 minutos, que incluyen la presencia victoriosa del afroamericano Jesse Owens (omite su desfile triunfal en Nueva York que remató en el Waldorf Astoria, sede de la recepción en su honor, donde tuvo que usar el ascensor de carga por su condición racial[63]). *Olympia* fue otra joya cinematográfica, con cortes intencionalmente violentos, ángulos inusuales y *close-ups* extremos.

Las condiciones de trabajo fueron trastocadas en 1939. El mitin de Núremberg de ese año estaba programado para el 2 de septiembre, pero un día antes los nazis invadieron Polonia, detonando la guerra más mortífera jamás vista. El evento se suspendió. El título de ese año era "Mitin por la paz"[64].

Con el conflicto las cosas se volvieron todavía más siniestras. Tras la toma de París, Riefenstahl le envió un telegrama a Hitler en el cual compartía su "indescriptible goce" y "ardiente gratitud" por sus "actos sin paralelo en la historia de la humanidad. ¿Cómo podríamos jamás agradecerle?". Hitler le asignó siete millones de marcos para *Tiefland*, su ópera favorita. Los extras eran gitanos de campos de concentración.

La carrera de Riefenstahl resintió la derrota nazi y el suicidio de su poderoso protector. Murió en 2003, a los 101 años de edad.

En el caso de *El Führer entrega una ciudad a los judíos* (1944), una pieza encargada por Goebbels, el objetivo era incluso más nefasto que el título: desmentir los reportes de atrocidades. Los judíos cautivos aparecen viviendo en paz y confort, en circunstancias de que la "ciudad" construida para el proyecto fue destruida tras las filmaciones y sus habitantes reconducidos a campos de concentración. Entre ellos, el director judío Kurt Gerron, forzado a escribir y dirigir la pieza como su último acto en vida.

Goebbels además comandó la confección y escribió parte del guion del drama bélico *Kolberg*, concebido como la versión alemana de *Lo que el viento se llevó*, "Una épica espectacular, superando las más suntuosas superproducciones estadounidenses". En 1945, en medio de la debacle alemana, Goebbels destinó 8,5 millones de marcos a una producción en Agfacolor. Se fabricaron 10 mil uniformes a medida y se comisionaron cargamentos de trenes llenos de sal para la nieve artificial. Mientras la

megalomanía nazi zozobraba en las trincheras, miles de militares fueron traídos desde los verdaderos campos de batalla para aparecer como extras[65] (185 000, de acuerdo a las poco verosímiles memorias del director). *Kolberg* fue concluida tras dos años de trajines, a días de la caída definitiva. Hitler la proyectó en su búnker al tiempo que las tropas soviéticas marchaban a pocos kilómetros de Berlín.

En Italia, las primeras incursiones sonoras guardan varias semejanzas con el caso alemán. Casi todo lo que se produjera, ya sea batallas de los césares o retratos del renacimiento florentino, contenían de un modo u otro el mensaje fascista. Al régimen no le temblaba la mano para censurar, ya fueran piezas nacionales o extranjeras. En 1935, se fundó el Centro *Sperimentale di Cinematografia*, y dos años después un complejo de estudios en Roma llamado *Cinecittà*, bajo el lema: "el cine es el arma más fuerte". Cinecittà, apodado el Hollywood del Tíber, es aún el centro neurálgico del cine italiano y el especialista mundial en películas de romanos. Ha recibido megaproducciones estadounidenses como la *Ben-Hur* de 1959 o *Pandillas de Nueva York*. Aún más reciente en el currículum Cinecittà es *La Pasión de Cristo*, de Mel Gibson. *La Pasión* se hizo conocida tanto por los diálogos en hebreo y arameo (una lengua extinta) como por el rayo que recibió el actor de Cristo mientras grababa el sermón de la montaña. La descarga le quemó el pelo, y declaró después que "lucía como si hubiera ido a ver al estilista de cabello de Don King"[66].

Al final, las balas silban: Los gánsteres

De entre los géneros que allanó el sonido, uno de los más disruptivos fue el gansteril. La proyección de balaceras y *vendettas* era un eco de la explosión del crimen organizado en Estados Unidos, propiciado por una de las políticas públicas más infortunadas de todos los tiempos: La Ley Seca.

No hay un único responsable de convertir a Estados Unidos en capital mundial de la hipocresía, pero uno de sus más decididos lugartenientes fue Wayne Bidwell Wheeler. De niño fue arponeado en la pierna por un obrero demasiado borracho para entender donde ponía las manos y nunca más disipó su ardor por desterrar el licor del suelo patrio. Se convirtió en líder y motor de la Liga Anti Salones, la principal fuerza persuasiva en el proceso que culminó en la Ley Volstead. El 16 de enero de 1920, las bebidas alcohólicas

fueron proscritas del mercado más grande del planeta.

El fracaso no pudo ser más rotundo.

La veda se sorteó por las buenas o por las malas. Se comercializaban paquetes de uva concentrada y levadura con la advertencia de no mezclar con azúcar y sellar el recipiente por siete días "pues ello producirá una bebida alcohólica ilegal"[67]. En Maine se edificó un campo de golf binacional que permitía cruzar a Canadá a empinar el codo en medio del juego. Saint-Pierre y Miquelon, una isla ínfima al este de Canadá ajena a la jurisdicción estadounidense, se transformó en el mayor importador de bebidas alcohólicas del mundo[68].

Al alcohol médico e industrial, las autoridades añadieron tóxicos tales como mercurio o estricnina, bajo la premisa de que la muerte de los infractores era menos grave que su perverso uso como bebida. Solo en 1927 unas 11 700 personas perdieron la vida en consecuencia[69]. Y las bebidas alcohólicas clandestinas eran de por sí una afrenta a la fisiología. El *New York Telegram* contrató a un químico para testear 341 muestras de whisky. Entre otras ponzoñas, identificó kerosene, nicotina, benceno, benzol, formaldehído, yodo, ácido sulfúrico y jabón[70].

Dados los forados en la capacidad fiscalizadora, entre 1925 y 1939, el consumo de vino se triplicó, y la superficie de viñedos en California más que se septuplicó. Tras siete años de Ley Seca, más gente moría por causas relacionadas con el alcohol que en cualquier periodo previo[71].

Las mafias adquirieron una magnitud e influencia inusitadas. No solo les extirparon la competencia legal de uno de los mercados más lucrativos y de demanda más inelástica del orbe, sino que además el poder judicial oficiaba con laxitud pasmosa. Cuando el exsacerdote y jefe de la mafia de Chicago Anthony D'Andrea fue asesinado en 1921, entre los portadores del féretro figuraban 21 jueces, nueve abogados y el fiscal del estado de Illinois[72].

Un submundo que ciertos cineastas resolvieron retratar. Recurrían a tramas desgajadas de las primeras planas de los periódicos, con frecuencia transformadas en libretos por los mismos reporteros. Los clásicos del periodo son *Hampa dorada*, *El enemigo público* y *Smart money*.

El género despertó el interés de Howard Hawks, uno de los directores más versátiles del medio, cultor además del western, drama, ciencia ficción, *film noir* y comedia. De entre una pléyade de gánsteres de donde escoger, Hawks seleccionó como inspiración al más prominente de todos, Al Capone.

Era una historia digna de ser contada. Tras un ascenso meteórico, Capone

se puso a la cabeza del crimen organizado de Chicago a los 26 años, posición que utilizó para extender sus redes de contrabando de alcohol hasta Canadá. Incluso su apodo *Scarface* (cara de cicatriz) revelaba su pragmatismo para los negocios. Fue acuchillado en un bar por el hermano de una mujer a quien Capone insultó, altercado que le dejó tres grandes cicatrices de por vida en el rostro. En lugar de implementar venganzas gansteriles contra su atacante, lo contrató de guardaespaldas[73].

Llevar a Capone a juicio constituía un desafío de proporciones. Gozaba de una extendida red de sobornos en virtud de las utilidades sobrenormales de la venta de licor. Su propio hermano, Vincenzo, era policía, y trabajó como guardaespaldas del presidente Coolidge[74]. A la postre, tras 33 asesinatos en el currículum —incluyendo a una persona de apellido Hitchcock— la causa de su condena fue, entre todas las cosas, evasión de impuestos[75].

Hawks llamó a su film *Scarface* (traducido como *Caracortada*). Contrató a uno de los guionistas más preciados del medio, Ben Hecht, por $1 000 diarios. Dudoso de la solvencia de Hawks, Hecht exigió que se le pagara cada día a las 6 PM en punto. Le escribió a un amigo que estaba "amasando una fortuna escribiendo bazofia para el cine". Honraba así su historia personal: Hecht se había mudado desde Nueva York a Los Ángeles a instancias del telegrama de un colega (futuro coguionista de *El ciudadano Kane*) quien le aseguraba que "aquí hay millones para agarrar y tu única competencia son idiotas".

La producción de *Scarface* despertó sospechas en Capone. Una noche, Hecht fue visitado por dos matones enviados por el criminal con una copia del guion.

—¿Es este asunto acerca de Al Capone?

—¡Dios, no! Ni siquiera conozco a Al —les aseguró.

—Si esto no es acerca de Al Capone, ¿por qué lo llamas Scarface*? Todos creerán que es acerca de él.*

—Esa es la razón. Al es uno de los hombres más famosos y fascinantes de nuestro tiempo. Si llamas a la película Scarface*, todos querrán verla, creyendo que es acerca de Al. Todo es parte del fraude que llamamos espectáculo.*

Y funcionó. Si había algo que el personal de Capone sabía apreciar era una buena estafa[76].

Para sortear la censura, dos elementos jugaban a favor de *Scarface*. El primero, que para 1932 la autoridad de la comisión Hays era todavía feble. El

segundo, y el más importante, que el productor de la película era el magnate Howard Hughes.

Cuando Hughes no estaba ocupado batiendo récords mundiales de velocidad aeronáutica o seduciendo a Katharine Hepburn, Bette Davis o Ava Gardner, se dedicaba a arrollar los obstáculos interpuestos entre él y sus metas. En *El forajido* (1943), Hughes diseñó y patentó un sostén con cantiléver para maximizar la volumetría de los ya generosos senos de Jane Russell. La película, parafraseando a Charles Dickens, fue apodada “A tale of two titties”. Afiches promocionales de RKO preguntaban “¿Cuáles son las dos razones del éxito de Jane Russell?”. Abajo, en letras pequeñas, se leía “Su belleza y su encanto”.

En otra ocasión, testeando un avión de su diseño, Hughes capotó, destruyó tres casas y los tanques de combustible explotaron. Resultó con quemaduras de tercer grado, una clavícula hecha trizas y múltiples costillas quebradas. Su pulmón izquierdo fue aplastado y desplazó el corazón al costado derecho. Una vez en el hospital, la cama no le satisfizo. Encargó a sus ingenieros construir otra, equipada con circuitos de agua fría y caliente, dividida en seis secciones, accionada mediante 30 motores eléctricos controlados por botones. La impaciencia de Hughes lo transformó en coinventor de la cama de hospital moderna[77]. Años después, compró una cadena de televisión porque quería ver películas a altas horas de la noche para sobrellevar su insomnio crónico. Scorsese llevó esta vida a la pantalla en *El Aviador* (2004) por intermedio de Leonardo DiCaprio. Cate Blanchett personificó a Katherine Hepburn y se convirtió en la única persona en ganar un Oscar por interpretar al ganador o ganadora de un Oscar.

Respecto de *Scarface*, la instrucción que Hughes entregó a Hawks fue: “Que se joda la comisión Hays, hazla tan realista y espeluznante como sea posible”. Se filmó un final alternativo, menos violento, destinado a conseguir la aprobación (como *Clue*, que Paramount distribuyó con tres desenlaces diferentes). Ni siquiera así se logró. Mandaron todo al carajo, recuperaron la sangre original, y lanzaron *Scarface* en aquellos estados que carecían de censores estrictos. Al igual que con *El enemigo público*, un prólogo recordaba cuán infames eran los personajes, de manera de prevenir que alguien se identificara con ellos.

Medio siglo después, Capone seguía epitomizando la imagen del gánster. Pablo Escobar perforó personalmente a balazos su Ford 1938 para asemejarlo al del capo de Chicago. Aunque ya desligada de la biografía directa de

Capone, Brian De Palma realizó un *remake* de *Scarface* en 1983, con Al Pacino en el rol de Tony Montana (y Miriam Colon, cuatro años mayor, como su madre). Es una pieza cruda. Además de violencia descarnada, se enuncian 223 *fucks*, a una desconcertante tasa de 1,32 *fucks* por minuto. Para entonces, la institucionalidad censora había evolucionado al sistema de categorías que conocemos hoy, y la MPAA le asignó "X", la más restrictiva. De Palma eliminó varias escenas para bajar a "R", pero la MPAA se mantuvo incólume y el director se negó a seguir trasquilando a su cría. Universal apeló y logró persuadir a la MPAA de relajar la mano. De Palma distribuyó entonces la versión previa a los cortes, suponiendo (correctamente) que nadie se daría cuenta[78].

El fin de la pantomima: Chaplin saca la voz

Chaplin recelaba del sonido. Decía que las *talkies* carecían del arte de sus pares mudos. Más bien, carecían de la fórmula que lo hizo rico. Temía que darle voz al Tramp, acento londinense y todo, limitara su arrastre transversal. En 1931, con el mutismo ya en franca retirada, produjo *Luces de la ciudad*, sobre cómo el Tramp es flechado por una florista ciega. Aunque no hubo diálogos, sí incorporó música incidental, compuesta por él mismo, y algunos efectos de sonido. Presionado como nunca por su automarginación de la palabra hablada, exacerbó su perfeccionismo. La escena en la que el Tramp compra la flor y la florista lo toma por un magnate fue grabada 342 veces. El metraje parte con el subtítulo "una comedia romántica en pantomima", una aclaración que tan solo cuatro años atrás habría sido innecesaria.

Luces de la ciudad gozó de una recepción estupenda. Para muchos, es su obra maestra. Al menos, a juicio de los comentarios vertidos por Woody Allen, Orson Welles, Stanley Kubrick, Andréi Tarkovski, y de las lágrimas de Albert Einstein. Pese a ello, Chaplin incubaba la angustiosa certeza de que su arte no sobreviviría al tren tecnológico. Se fue de vacaciones, y las vacaciones se transformaron en un periplo de 16 meses. Hasta consideró radicarse en China. Volvió a California y dio inicio a su etapa más política con *Tiempos Modernos*. Pretendía incluir diálogos e incluso existía un guion escrito, pero durante los ensayos resolvió volver a su terruño silente. De nuevo él se encargó de la música, que compuso con dedicación obsesiva. Fue la última película de importancia en emplear las convenciones habituales del

cine mudo. El último intertítulo, de hecho el último intertítulo de la era muda, es un profético diálogo del Tramp:

¡Arriba el ánimo! ¡Nunca te des por muerto! Lo sobrellevaremos.

En 1940 creó *El gran dictador*, una sátira de Hitler. No podía ser de otra manera: el Führer era de quien todos hablaban (de hecho, había sido escogido "Hombre del año" por *Time* el año anterior[79]), ambos habían nacido con apenas cuatro días de diferencia en 1889, ambos emergieron desde la pobreza, y Hitler fue pordiosero por obligación antes de que Chaplin lo fuera por vocación. En el invierno de 1909-1910, el futuro megalómano vivió en un albergue para indigentes de Viena, y se nutrió del alimento otorgado por una congregación de monjas[80]. Y, lo más importante, ambos llevaban décadas como colegas del bigotín más característico del hemisferio occidental, un trazo capilar que los angloparlantes llaman "bigote cepillo de dientes".

La preproducción se inició cuando Hitler era aún un riesgo velado. Chaplin llevó adelante el proyecto con su propio dinero porque el *establishment* hollywoodense temía tomar partido. Una vez que el cataclismo planetario se desató, ya no había tapujos que guardar. La filmación comenzó ocho días después. Chaplin da voz y vida al dictador "Adenoid Hynkel", quien pronuncia toda clase de airados discursos que suenan terriblemente germanos pero que carecen de todo significado.

Como era de esperar, Hitler censuró el film en sus territorios, una sanción que no se levantó sino hasta 1958. Pero ya decía Walt Disney que nos mantenemos haciendo cosas nuevas porque somos curiosos: Hitler no se aguantó y encargó una copia. De acuerdo a los registros, la proyectó dos veces. "Daría lo que fuera por saber qué pensó de ella", comentó Chaplin.

El gran dictador tardó en ganar aceptación, en parte porque Estados Unidos todavía no entraba a la guerra, pero acabó por triunfar en la taquilla y en las columnas de opinión. Fue el último gran acierto de Chaplin. Tanto, que su medio hermano Sydney lo demandó por plagio, pues a su juicio el parecido con *Rey, Reina, Bufón* (1921), que él dirigió y protagonizó, superaba lo aceptable. Chaplin acordó pagar $95 000, no porque admitiera culpabilidad alguna, sino para no hundir más su ya frágil popularidad.

El resto de su carrera se vio teñida por una supuesta cercanía a los ideales comunistas —lo que le valió una investigación del FBI— y por líos de faldas. Una actriz interpuso una demanda por paternidad y el juez le dio la razón,

aun cuando ella era sangre tipo A, Chaplin tipo O y la criatura tipo B, una imposibilidad biológica. En 1951 viajó a Londres para el estreno de *Candilejas*, su única ejecución junto a Buster Keaton. Un día después de abordar el barco, su permiso de reingreso fue revocado, y se le informó que si quería volver tendría que someterse a una entrevista acerca de sus visiones políticas y conductas morales. Prefirió radicarse en Suiza.

En Europa dirigió *Un rey en New York* y *Una condesa de Hong Kong*, con Marlon Brando y Sophia Loren, pero su distanciamiento de la comedia decepcionó. Por eso, cuando comediantes como Jim Carrey o Lou Costello sufren de inclinaciones similares se los acusa de “chaplinitis”.

Chaplin falleció en Suiza, el día de Navidad de 1977. Al año siguiente, su ataúd fue exhumado por dos desempleados con el objetivo de exigir rescate a su cuarta y última esposa, Oona. Los sujetos fueron atrapados, y lo que quedaba del más grande comediante de cine mudo fue reenterrado en una tumba rodeada de concreto reforzado.

Para los más grandes, ni la muerte es garantía de descanso definitivo.

CAPÍTULO 6
EL GLORIOSO TECHNICOLOR

Porque la magia se saborea en color: La adaptación tecnológica

La fotografía a color es más antigua de lo que sugiere el sepia de la nostalgia. La descripción del proceso teórico data de 1855 y el primer espécimen es de 1861. El 7 de mayo de 1869, Louis Ducos du Hauron y el poeta Charles Cros, ambos franceses, presentaron en forma independiente una fórmula. Habitaban ciudades diferentes y en su perra vida se habían visto, pero los desarrollos eran casi idénticos[81]. En España, la primera fotografía a color se publicó en 1912... en la revista *Blanco y Negro*[82].

En el cine los intentos iban bastante más rezagados. Georges Méliès empleaba 21 mujeres para pintar a mano cuadro a cuadro, un recurso efectivo solo para piezas muy breves. Para longitudes cercanas a un carrete, la empresa Pathé desarrolló Pathécolor, que coloreaba cuadro a cuadro de forma semimecanizada utilizando moldes de *stencil*, pero era prohibitivo para largometrajes.

En 1906 se lanzó al mercado un proceso aditivo llamado Kinemacolor, que fue imitado por Gaumont en 1913 (comercializado como Chronochrome), y por Agfa en 1915. No alcanzó aceptación universal porque demandaba el uso tanto de cámaras como de proyectores especiales, complicados y costosos. Eastman Kodak creó la primera emulsión sensible al color en torno a 1915, y la comercializó como Kodachrome, pero solo captaba dos colores.

En 1922, la empresa Technicolor —así llamada porque dos de sus fundadores provenían del Massachusetts Institute of Technology— introdujo una cámara que producía dos positivos separados, que luego podían fusionarse en un cuadro único proyectable con equipos ordinarios. *Toll of the Sea* (1922), grabada con dos colores primarios —verde y rojo, sin azul— fue la primera. Technicolor mejoró sustancialmente la calidad del proceso en

1928. La ausencia del tercer color primario ocasionaba un *look* artificial, pero aun así consiguió adeptos con rapidez. Hacia 1929, muchos vaticinaban que no había vuelta atrás.

Technicolor culminó el desarrollo para la gama completa de colores primarios en 1933. El escollo era que en el intertanto Occidente había sufrido la mayor crisis financiera de los tiempos modernos.

El lunes 28 de octubre de 1929, la bolsa de Nueva York implosionó. El espiral destructivo extirpó en dos días $25 mil millones de la faz de la Tierra ($370 mil millones de 2018). Los ahorros de una vida se disipaban en horas. Gran Depresión llamaron a lo que vino después, un periodo en que el desempleo en Estados Unidos rozó el 25 %. Al Capone abrió cocinas populares en respuesta. El resto del mundo se contagió, y pasaron más de 25 años antes de que el Dow Jones recuperara su nivel previo.

Al comienzo, el cine aguantó el chaparrón gracias al impulso de las *talkies*. Las familias se instalaban a ver las mismas películas una y otra vez. Huían del frío, la estrechez de sus hogares y la melancolía del desempleo y la pobreza. Era una alternativa barata de escapismo con calefacción central. Los ejecutivos se referían a su industria como “a prueba de depresiones”.

Recién en 1931 vino el latigazo. Los 90 millones de boletos semanales de 1930 bajaron a 60 millones, y las salas pasaron de 23 000 a 15 300. Muchos “se mudaron de las filas del cine a las filas del pan”. Los ocho mayores estudios pasaron de $55 millones de ganancias combinadas en 1930 a pérdidas por $26 millones en 1932.

Una de las muchas bajas fue William Fox. Perdió el control de la compañía, y los nuevos dueños la fusionaron con Twentieth Century Pictures, una firma mucho más pequeña fundada por Darryl F. Zanuck, exlibretista y exjefe de producción de Warner Bros. (tan prolífico, que escribió bajo cinco nombres diferentes para moderar su figuración). La maniobra dio paso a 20th Century Fox. En su lucha por superar la bancarrota, Fox intentó sobornar a un juez, delito por el que pasó seis meses en prisión. Se retiró del negocio y pasó sus años en el anonimato. Ni un solo productor de Hollywood atendió a su funeral.

Las salas lo intentaron todo para contrarrestar la merma. Las palomitas de maíz, por ejemplo, se masificaron en ese escenario. Aunque no era un bocadillo nuevo, desde luego. En el siglo XIX, balleneros de Nueva Inglaterra disfrutaron de variedades de maíz que encontraron en Chile y las llevaron a sus tierras. Previo a la depresión, en las salas de mayor nivel las

menospreciaban como fruslerías incompatibles con la elegancia. Intentaban duplicar el estándar de los grandes teatros, y por ello evitaban la invasión de semillas a medio masticar sobre sus alfombras o la subyugación del silencio a mandíbulas en acción. Pero la calamidad financiera trastocó las prioridades. Parafraseando a un viejo gánster siciliano, las palomitas son una oferta que no puedes rechazar: en las grandes cadenas, suelen venderse a precios cercanos a $45 el kg, el triple que el filete de vacuno en el supermercado, y el margen puede superar el 800 %. Entre 1934 y 1940, la cosecha se multiplicó por veinte en Estados Unidos. Las volvieron irresistibles a punta de aceites y otras grasas. Hoy, una porción mediana de palomitas en mantequilla contiene más grasa que la suma de un desayuno con tocino y huevos, un Big Mac con papas fritas y un bistec[83]. “Lo más terrorífico del cine no es Freddy Krueger”, escribió al respecto *The New York Times*.

Más importante que las palomitas fueron los programas dobles, el estándar de la siguiente década y media. Abrían los fuegos las “películas B”, producciones de estudios pequeños, más breves, de presupuestos exiguos y filmación a matacaballo. Seguían las “películas A”, que los grandes estudios manufacturaban a tasas de más o menos una a la semana. Por momentos, semejante ritmo resultaba incompatible con la calidad. Cuando alguien se quejó ante Thalberg sobre una playa en París, respondió que “no podemos atender al puñado de personas que saben dónde está París”. Y Thalberg, no olvidemos, gozaba de un poder casi absoluto en MGM: en 1933, recontrató al guionista F. Hugh Herbert solo porque de visita en el vecindario se equivocó de casa y tocó su puerta por error. “Me invitó a pasar, no pude rechazarlo”[84].

Al grupo de estudios localizados en Gower Street o en sus alrededores, se le apodaba la “Fila de la Pobreza”, por su capacidad de manufacturar piezas “B” de hasta $3 000. Producers’ Releasing Corporation expelía westerns filmados en dos días de modo regular. Las películas B sirvieron de cantera —para que futuras estrellas, como John Wayne, hicieran escuela— y como cementerio de elefantes —para suavizar la jubilación de estrellas en declive. Columbia de hecho pertenecía a la “Fila de la Pobreza”, y fue en gran medida la genialidad del director Frank Capra lo que los mantuvo solventes durante la Depresión para luego emerger como un estudio mayor.

Este *modus operandi* artesanal rindió uno que otro fruto insospechado: en *Soy un fugitivo* se produjo un corte de electricidad en el preciso momento en que el actor murmuraba “Yo robo”, y las luces se apagaron. Para ahorrarse los pesos de la retoma decidieron dejarlo a oscuras y la escena se convirtió en

un inesperado clásico.

En ese escenario de vacas flacas, la apuesta de Technicolor era arriesgada. Su cuasi monopolio redundaba en precios sobrenormales para cada uno de los eslabones productivos: arriendo de equipos, técnicos, personal de laboratorio, etcétera. Además, las cámaras eran unos voluminosos armatostes que volvían la filmación en locaciones un tormento. No solo su nueva maravilla no levantaba cabeza, las ventas del sistema de dos colores caía estrepitosamente.

Herbert Kalmus, CEO de Technicolor, tuvo entonces la ocurrencia de tantear terreno con un joven animador que venía agitando el medio con un ratón parlante.

El especialista en roedores: Walt Disney

Durante su infancia en Missouri, Walt recibió de un médico jubilado de su vecindario un inesperado pago por dibujar un caballo. Nunca más se extinguió su interés por el lápiz. Practicaba copiando las caricaturas del periódico. A los nueve, se mudó a Kansas, donde su padre asumió un puesto de distribución de periódicos. Walt y su hermano Roy se levantaban a las 4:30 AM a repartir el matutino *The Kansas City Times*, asistían al colegio a cumplir la esencial tarea de dormitar en el asiento, y procedían luego a la entrega del vespertino *The Kansas City Star*, rutina que se prolongó por seis años. Encima de todo, los sábados atendía cursos en el Kansas City Art Institute y tomó una clase de caricatura por correspondencia.

La Primera Guerra lo pilló en secundaria, y desde esa posición puso de lo suyo para demostrar que la pluma es más fuerte que la espada, dibujando motivos patrióticos en el periódico de la escuela. Acostumbrado ya a torturar sus ciclos circadianos, tomó además cursos nocturnos dictados por la Academia de Bellas Artes de Chicago. A mediados de 1918 decidió desenvainar la espada y archivar las plumas: con 16 años postuló al Ejército. Lo rechazaron por no cumplir la edad mínima. Para un ilusionista de imágenes, falsificar el certificado de nacimiento era trivial. Fruto del engaño, fue admitido como conductor de ambulancias para la Cruz Roja.

Por esas cosas del destino, a Walt le tocó en suerte compartir la capacitación con Ray Kroc. Sería uno de muchos paralelismos. Ambos:

–Nacieron en Illinois, con menos de un año de diferencia.

–Abandonaron la secundaria antes de graduarse.

–Se radicaron en el sur de California.

–Construyeron un imperio que simbolizaría la economía de masas estadounidense. Una factoría de dibujos animados en el caso de Walt, McDonald's en el caso de Kroc[85].

Me encantaría narrar el heroísmo bélico de Walt, pero el armisticio se firmó pocos días antes de su desembarco en Francia. Amenizó labores decorando su ambulancia con caricaturas, y parte de su trabajo fue publicado en un periódico militar.

De vuelta en Kansas se abocó a ilustraciones publicitarias, pero dentro de muy poco fue despedido. Se dice que le achacaron que "carece de imaginación y no tiene ninguna buena idea", aunque la frase parece engrosar los mitos y leyendas de Disney, amplificada por libros de autoayuda. Walt se independizó y creó una empresa de ilustraciones cinematográficas. No era una disciplina rupturista ni mucho menos. Las animaciones nacieron casi junto con el cine, y ya en 1914 Winsor McCay, colega caricaturista de periódicos, consiguió una recepción espléndida con *Gertie, la dinosauria*. McCay solía apersonarse en la sala, y aparentaba instruir a Gertie a ejecutar ciertos trucos precisos, o a reprenderla por sus travesuras.

La empresa de Walt quebró en 1923, suministrando todavía más insumos a los estantes de autoayuda. Vendió su cámara —su única posesión— y compró un pasaje solo de ida a Hollywood. En el tren compartió con algunos pasajeros su plan de especializarse en dibujos animados. La reacción, recordaba Walt, "era como si dijera que me iba a limpiar letrinas".

Walt se apeó en el lugar apropiado en la época apropiada, y esta vez su emprendimiento prosperó. Junto a Ub Iwerks, un viejo amigo de Kansas, crearon cortos en torno a "Oswald, el conejo afortunado", que distribuía Universal. Oswald prosperó, pero cuando Disney intentó mejorar sus condiciones el estudio no estuvo dispuesto. Peor todavía, el ejecutivo Charlie Mintz le informó que Universal poseía la propiedad intelectual de Oswald. Junto con los derechos, Mintz se llevó a Hugh Harman y Rudolf Ising, dos de los dibujantes que habían seguido a Walt desde Kansas. El villano de *Up* de Pixar, Charles Muntz, toma su nombre de este bellaco.

Para reemplazar al conejo (des)afortunado, Walt e Iwerks probaron con perros, gatos, vacas, caballos y sapos. Al final perseveraron en el mismo orden de mamíferos placentarios: los roedores. Decantaron por un ratoncito, inspirados en un pequeño espécimen que merodeaba por el escritorio de Walt en Kansas y que él aguachó. Iwerks lo dotó de personalidad *Keatonesca* y de

cuatro dedos en cada mano, pues creían que se vería extraño con cinco. (Lógico: nada raro sobre un ratoncito con ropa y guantes, pero ¿cinco dedos? Inverosímil). Y por nombre, Mortimer Mouse. Gracias al cielo que Lilian, la mujer de Walt, vino a poner cordura y sugirió un apelativo menos pretencioso: Mickey Mouse[86] (en rigor, el apodo de Michael Mouse[87]).

El primer cortometraje de Mickey, *Plane Crazy* (1928), muestra a Mickey tratando de emular el ídolo del momento, el aviador Charles Lindbergh. Un poco de contexto ayuda a comprender esa elección.

En 1919, un magnate hotelero ofreció $25 000 a quien volara sin escalas desde Nueva York a París, o viceversa. La mañana del 21 de mayo de 1927, Lindbergh aterrizó en la capital francesa, destapando un paroxismo demente. La muchedumbre que lo recibió en el aeropuerto arrancó trozos de la tela del avión para atesorarla. Una vez que el gentío se retiró, más de una tonelada de objetos perdidos se recuperó de la pista, incluyendo seis dentaduras postizas. En Londres, su siguiente escala, el aviador escapó del pandemonio escondido bajo una manta, so pretexto de que se evacuaba a una mujer herida por la masa frenética.

En los primeros cuatro días, los periódicos de EE. UU. escribieron unas 250 000 notas, sumando alrededor de 36 millones de palabras. Por semanas, la portada de *Time* fue sobre aviación. Lindbergh había contratado un servicio de recortes de prensa previo a su partida, y una flota de camiones llevó toneladas de contenido a su casa materna, para espanto de la señora Lindbergh.

Tras el desfile triunfal en Nueva York se acumularon 1 800 toneladas de papel, doce veces más que por el fin de la Primera Guerra, incluyendo guías telefónicas completas, agendas y directorios[88]. El aviador recibió más de 3,5 millones de cartas y 15 000 paquetes con regalos, que incluían estampillas para respuestas prepagadas por unos $100 000. Western Union asignó 38 empleados a tiempo completo al asunto. El personal de los restaurantes se peleaba los huesos que Lindbergh dejaba en los platos y las servilletas que usaba[89]. Los cheques que pagaba rara vez eran canjeados, porque sus tenedores preferían enmarcarlos. Se propuso renombrar su estado natal de Minnesota como Lindberghia.

En MGM no quisieron quedar fuera de la fiebre aeronáutica y enviaron a Jackie, el león rugiente de su secuencia inicial, de gira aérea por Estados Unidos. Jackie, traído de Sudán, no era el primer león en prestar su rostro a MGM, pero sí el primero en rugir. El concepto data de la Goldwyn Pictures

Corporation, previo a la fusión que dio pie a MGM. Fue ideado por un periodista que honraba a Los Leones, el apodo de las selecciones deportivas de su Universidad, la de Columbia. El cántico de guerra, “Ruge, león, ruge”, fue la inspiración para la secuencia que todos conocemos, aunque irónicamente el felino original no hacía nada más que mirar alrededor del logo.

En viaje de San Diego a Nueva York, el piloto tuvo que aterrizar de emergencia en el desierto de Arizona. El piloto dejó a Jackie con un poco de agua y emparedados durante cuatro días mientras iba a por ayuda. Jackie no solo sobrevivió a este episodio, sino también a dos choques de trenes, un terremoto, un naufragio y una explosión al interior del estudio. Louis B. Mayer, consciente del gancho publicitario, lo motejó de “Leo el afortunado”.

Jackie fue el segundo de los seis leones de MGM. El vigente sigue ahí solo por su melenuda prestancia. Durante el rodaje de *Poltergeist* (1981), producida en alta fidelidad, el diseñador de sonido estimó que el viejo rugido no estaba a la altura y lo sustituyó por uno de tigre: “los leones no hacen ese tipo de sonidos feroces, y el logo debía ser feroz y majestuoso”[90].

Pese al arrebato por los quehaceres de los cielos, la recepción de *Plane Crazy* fue mediocre, y Walt no pudo encontrar un distribuidor. Tampoco para el segundo corto. Todo cambió con *Steamboat Willie* (El botero Willie, 1928). Walt gozó *El cantante de jazz*, se enteró de su gloria y previó que el futuro traía decibeles. *Steamboat Willie* no fue la primera animación sonora —Max Fleischer lo precedió—, pero sí la primera con cantos, silbidos y efectos de percusión. La voz del propio Walt dio vida a todos los personajes.

Steamboat Willie es una parodia de *Steamboat Bill Jr*. de Buster Keaton, cuya escena más famosa posiblemente usted haya visto. Una casa se desploma sobre Keaton y él sale indemne porque se yergue justo en el vacío de la ventana, apenas dos pulgadas más ancho que su cuerpo.

Steamboat Willie fue el debut en sociedad de la vaca Clarabella, resultado de reciclar uno de los bocetos que circuló para reemplazar a Oswald. Su dentadura es utilizada por Mickey como xilófono. No muy halagador, pero más auspicioso que el corto *The Shindig* (1931), que acabó censurado tanto en Estados Unidos como Canadá porque esa pobre alma bovina no cubre sus ubres[91].

Harry Reichenbach, un veterano publicista del mundo del espectáculo, disfrutó *Steamboat Willie* y convenció a Walt de mostrarlo en su teatro en Broadway. Imposible un aliado más persuasivo. Para promocionar *El*

Regreso de Tarzán, Reichenbach había hospedado a un actor en un hotel, quien se presentó como Dr. T. R. Zan. “Tengo un estómago muy delicado”, dijo, y ordenó dos huevos, una tostada y leche tibia. “Por cierto”, añadió, “también quiero 7 kg de carne cruda”. “¿Con su... su delicado estómago?”, preguntó el botones. “¡No, no es para mí, niño necio! Es para mi mascota”. Dr. Zan abrió la puerta y reveló un león sentado en la alfombra. Cuando se presentó la policía, el huésped explicó que era un tremendo fan de Tarzán.

En otra ocasión, contratado por el actor Francis X. Bushman, Reichenbach caminó a su lado rumbo a Metro Pictures, desperdigando dos mil monedas de un centavo. La multitud que los siguió hizo creer a los ejecutivos que Bushman era prácticamente el nuevo Valentino y le ofrecieron un generoso contrato[92].

La recepción de *Steamboat Willie* fue fabulosa. La animación muda quedó obsoleta casi de inmediato. Por su calidad de pieza fundante de la compañía, la secuencia de Mickey silbando detrás de la rueda de timón figura al inicio de las producciones de la línea clásica. Pese a la repulsión innata de los humanos por los ratones, tanto Mickey como Minerva Mouse (más conocida por su apodo Minnie) se ganaron la adoración inmediata. Y no solo en Estados Unidos. Goebbels escribió en su diario que para la Navidad de 1937 le regaló al Führer 18 films de Mickey Mouse, y que “él está muy complacido”.

En la Unión Soviética, crearon su propio puercoespín animado para inocular a la población contra esa aberración burguesa. Félix el Gato, la sensación animada de Paramount, resintió la competencia, uno de los pocos casos en que un ratón ha doblegado a un gato.

El estudio convirtió a Mickey en su personaje canónico y a sus orejas en el logo de Walt Disney Animation Studios. Hoy, cualquier objeto, animado o inanimado, se puede disneyficar añadiendo un par de orejas circulares a la silueta. Incluso Microsoft acuñó el concepto de “mickeys” (miguelitos) como métrica para medir el desplazamiento del cursor del ratón en la pantalla[93]. Matt Groening, creador de los Simpsons, reveló que “hice a Bart como Mickey Mouse en el sentido de que su silueta fuera siempre reconocible”.

Con ese impulso, la pujante empresa inició las *Silly Symphonies*, piezas musicales humorísticas que a su tiempo verían nacer al Pato Donald. Walt solicitó a su distribuidor un aumento de la comisión, pero este no solo se negó, sino que además le levantó a Iwerks. El compositor musical de la compañía asumió que sin Iwerks sobrevendría la debacle y renunció. Walt

llevó sus creaciones a MGM. En medio de la presentación, Louis B. Mayer detuvo la proyección, se llevó el puño al estómago y exclamó que hay embarazadas en las salas y que a las mujeres les aterrorizan los ratones, en especial si tienen tres metros de alto. Walt sufrió un colapso nervioso, que apaciguó con vacaciones extendidas en el Caribe. Por fortuna, Frank Capra intercedió y convenció a Harry Cohn de que Columbia distribuyera al ratoncito.

Warner Bros. se sumó al carro de la animación a través de su amplio catálogo de canciones populares. Nació así *Looney Tunes* en blanco y negro (1930) y *Merrie Melodies* (1931) con dos colores primarios, dirigidas por Hugh Harman y Rudolf Ising, los dibujantes de Kansas que migraron a Hollywood a la siga de Walt.

(No contentos con participar de la génesis de Disney y de cofundar la división de animación de Warner Bros., Harman e Ising luego originaron la división de animación de MGM, y con ello *Tom y Jerry*, más tarde uno de los puntales de Hanna-Barbera. Jack Nicholson inició su carrera hollywoodense allí, clasificando la correspondencia para *Tom y Jerry*, acarreando emparedados y ese tipo de cosas).

Hacinados en un calamitoso edificio que apodaron La Terraza de las Termitas, los animadores de Warner Bros. dieron vida a Bugs Bunny, el Pato Lucas, Elmer, etcétera (un "etcétera" que incluye a Playboy Penguin). Como en esa época el cine era un pasatiempo para la familia completa, Looney Tunes estaba algo más orientado a la audiencia adulta, complementado con una dosis de chistes sencillos para mantener la atención de los niños. Chuck Jones, uno de los directores, explicaba que las locuras de Bugs Bunny debían siempre seguir un propósito, mientras que el Pato Lucas podía chiflarse sin cortapisa alguna.

La mayoría de las voces de Warner corrían por cuenta de un versátil actor de radioteatro llamado Mel Blanc, que emulaba hasta motores de autos. El empleo marcó su vida más allá de lo que nadie pudo imaginar. En 1961, Blanc quedó en coma tras un accidente de tránsito. No respondía a estímulo alguno, a pesar de que sus familiares y cuidadores le hablaban sin descanso. Tras varias semanas, uno de los neurólogos intentó comunicarse con Bugs Bunny. "¿Cómo te encuentras, Bugs?". Ante la estupefacción de su mujer, su hijo y varios médicos presentes, algo conectó en su cerebro y articuló con un hilo de voz sus primeras palabras después del accidente: "Eh, bien, Doc,

¿cómo está usted?”[94].

Paramount, averiado por la baja de Félix el Gato, forjó una alianza con Max Fleischer, creador de Betty Boop, y dueño de la licencia de Popeye, entre otros *hits*. Popeye, en particular, resultó una bomba. Cuenta las andanzas de un marino que adquiere fuerza extraordinaria al comer espinaca. Ocurre que en 1870 un científico alemán calculó el contenido de hierro en la espinaca, erró en la posición de la coma y le asignó un valor cien veces superior, instalando por accidente la falsa noción de superalimento[95].

En ese contexto de consolidación y expansión del negocio de animación, la propuesta que Technicolor le hizo a Disney cayó en terreno fértil.

Tal como visualizó desde temprano la primacía del sonido, Walt supo prever lo propio con la rosa cromática. Aceptó la oferta de Technicolor y negoció la exclusividad por tres años. *Árboles y flores* (1932) fue la primera pieza en hacer uso de tres colores primarios. Fue el deleite de las audiencias, y receptor del primer Oscar al cortometraje animado, un galardón que Disney monopolizó en las primeras ocho entregas. Todas las *Silly Symphonies* sucesivas fueron producidas en color. Entre ellas, *Los tres cerditos*, exhibida por un lapso tan prolongado que algunos locatarios les dibujaron barbas a los animales de los afiches. Merian C. Cooper, director de *King Kong* (1933), comentó tras ver uno de estos cortos que nunca volvería al blanco y negro.

Una vez que la exclusividad de Disney caducó, en septiembre de 1935, la adopción del Technicolor rebalsó sus confines.

La primera no animada fue *Becky Sharp* de RKO, de colorido tan poco realista que fue descrita por un crítico como “salmón hervido bañado en mayonesa”. Pero la técnica se afinó y la migración adquirió velocidad. Warner Bros. hizo su ingreso con *Las Aventuras de Robin Hood* (1938), una película además notoria por sus condiciones laborales. En el segmento bajo de la cadena alimenticia, extras protegidos por placas de metal y madera de balsa recibían $150 por cada flecha que un arquero profesional lograra asestarles[96]. En el segmento alto, Olivia de Havilland arruinaba a propósito sus besos con Errol Flynn, el mayor galán de los años 30, para experimentar el deleite de repetirlos. Decía que prefería hombres sofisticados como John Huston en lugar de ese borracho —cuando a Flynn le prohibieron llevar alcohol al plató inyectó vodka al interior de naranjas—, pero bueno, nadie es dueño de sus hormonas.

Durante el siguiente cuarto de siglo casi cada una de las películas a color

empleaba Technicolor. Sumado a los costos adicionales y las complejidades técnicas, los productores debían lidiar con un suplicio adicional: Natalie Kalmus, exesposa de Herbert Kalmus. Por obligación contractual, los estudios debían enrolarla como "supervisora de color". En el papel, su responsabilidad era resguardar el uso apropiado de los colores para proteger el prestigio de la marca. En la práctica, Kalmus se extralimitaba de tal forma que enervaba a los realizadores, siempre celosos de sus atribuciones creativas. A objeto de realzar su maravilla, privilegiaba ante todo los colores fuertes. El productor de *Lo que el viento se llevó* se quejaba de "los viejos trucos de poner todo tipo de obstáculos en el camino de la verdadera belleza". Vincente Minnelli, director de *Un americano en París* y padre de Liza Minnelli, decía que "no podía hacer nada bien a ojos de Mrs. Kalmus". Allan Dwan, el director de la *Robin Hood* de 1922, la rememoraba con menos diplomacia: "Natalie Kalmus era una perra".

Por años, el color fue asociado fundamentalmente a la fantasía, el espectáculo y las películas "livianas de sangre", similar al actual estatus del 3D. El cine de autor permanecía comprometido con los claroscuros más serios del blanco y negro, una noción que tardaría años en ceder.

La adopción del color impactó no solo la esfera narrativa, sino también la onírica. En un estudio de 1942, el 71 % declaró soñar "rara vez" o "nunca" en color. Hoy en torno al 25 % de quienes crecieron en los años de la televisión monocromática reportan soñar en blanco y negro[97].

Hacia 1934, Walt incubaba cierta insatisfacción por el modelo algo reiterativo de los cortometrajes. Recordaba cómo a los 15 años de edad lo estremeció la proyección de la *Blancanieves* de 1916, la primera película de su vida, basada en un cuento de los hermanos Grimm que protagoniza una niña de siete años. Desde ese día rondaba en su cabeza la idea de animarlo. Una vez que la colonia fílmica se enteró del proyecto, se lo bautizó como "la locura de Disney". Louis B. Mayer dijo: "¿quién pagará una entrada para ver un cuento de hadas animado, si por el mismo precio puede ver las patochadas de [Joan] Crawford?". Nadie dudaba de que llevarlo adelante arruinaría al estudio. Incluso su mujer le advirtió que "nadie pagará diez centavos por ver una película de enanos"[98].

Pero Walt era autoritario, terco y llevado a sus ideas, rasgos que la propia producción de *Blancanieves* evidenció. Propuso llamar "Dopey" a uno de los siete enanitos. Varios se opusieron, pues sonaba muy moderno para un cuento

de hadas atemporal. Walt retrucó que si Shakespeare lo empleó tan nuevo no podía ser. El argumento convenció a todos y el nombre subsistió, aunque a la fecha todavía no se encuentra tal palabra en la obra de Shakespeare[99]. Dopey pasó al castellano como Tontín y, más interesante, al portugués como Dunga. Un brasileño encontró a un sobrino parecido al personaje y lo apodó de esa manera. A su debido tiempo, Dunga dejó de ser niño, y se convirtió en capitán de la selección campeona del mundo en 1994[100].

Walt levantó ilustradores de otros estudios, incluyendo a varios que trabajaban para Fleischer. Para exteriorizarles su visión, actuó todos los roles a medida que narraba la historia. Una verdadera lástima que en los años 30 nadie pensara en los extras del futuro DVD. Mantuvo, además, una suerte de pequeño zoológico para facilitarles la tarea. Para azuzar el ingenio, pagaba $5 por cada idea de gag que calificara a la versión final. Así nació, entre otras, la escena en la que las narices de los enanos aparecen una a una sobre el fondo de la cama mientras escudriñan a Blancanieves.

Se empleó una técnica llamada rotoscopía, inventada por Fleischer. Se filmaba la escena en carne y hueso, y los ilustradores calcaban luego sobre los fotogramas. Con los años, se acumuló una biblioteca de secuencias a la que Disney recurría cuando el tiempo o el dinero escaseaban. Entre a YouTube y compare el baile de los enanos con el de Lady Marian en *Robin Hood*, la caminata de Mowgli con la de Christopher Robin, o el baile de Baloo y el de Pequeño Juan. No son parecidas, son *idénticas*. No imaginaban que en el futuro Internet los iba a delatar.

De bruja se contrató a Lucille La Verne, una renombrada actriz de teatro. Para la reina hermosa, su voz altiva resultaba perfecta, pero para la anciana pensaban en una sustituta. De acuerdo a la leyenda corporativa de Disney, La Verne se sacó la dentadura postiza y dio en el clavo.

El plano musical tampoco estuvo exento de arranques de artista. El director de animación relata que Walt ofreció a Chaplin y al escritor H. G. Wells un tour por las instalaciones. Ingresaron de sorpresa a la oficina de los músicos Frank Churchill y Paul Smith, donde Walt esperaba hallarlos abocados a las partituras de *Blancanieves*. En lugar de eso, amenizaban su existencia prendiendo fuego a sus pedos[101]. Ya decía H. L. Mencken que “si Los Ángeles no es el auténtico recto de la civilización, entonces no soy anatomista”.

La producción se prolongó por casi cuatro años. El ejecutivo a cargo de

Disney en Bank of America no soportaba más ese pozo sin fondo. Con el propósito de aquietar su ansiedad, le enseñaron un adelanto. Mientras el hombre contemplaba en espectral silencio, Walt esperaba lo peor. Fue solo una vez en su auto, a punto de largarse, que el ejecutivo le dijo "esa cosa, va a hacer una tonelada de dinero".

Blancanieves demandó más de dos millones de dibujos y bocetos, a cargo de 750 artistas. Incluso se usó maquillaje real sobre el celuloide para colorear los labios de Blancanieves y darle un tinte más verosímil[102]. No era el primer largometraje animado, desde luego. El argentino Quirino Cristiani llevaba tres a cuestas, el primero de ellos en 1917, y varios países europeos contaban con uno o dos, pero ninguno lucía la escala de *Blancanieves*.

La première fue en diciembre de 1937. Adriana Caselotti y Harry Stockwell, las voces de Blancanieves y del Príncipe, no recibieron entradas, así que esperaron a que la chica que cortaba los boletos se diera vuelta y se colaron. Una vez dentro se encontraron con luminarias como Carole Lombard, Judy Garland, Marlene Dietrich y Charles Chaplin.

Blancanieves se alzó como la película sonora más taquillera hasta entonces. Los críticos la alabaron como una obra de arte, que tanto niños como adultos podrían disfrutar. Chaplin la tildó de uno de los logros notables de la historia del cine, y Eisenstein la calificó del mejor film jamás realizado. Hitler poseía una copia que adoraba proyectar en su sala privada (mal que mal, es un cuento alemán). En 2008, el director de un museo noruego descubrió acuarelas pintadas por el Führer que ilustraban a Sabiondo y Tímido, dos de los enanos. Una tercera imagen mostraba a *Pinocho*, estrenada en 1940, desconcertante testimonio de que Hitler compatibilizaba su rutina de genocidios y dominación mundial con primorosos ejercicios plásticos sobre los íconos infantiles de Occidente.

Los administradores del Radio City Music Hall de Nueva York, eso sí, guardaban sentimientos encontrados con *Blancanieves*. Por un lado, vendieron tickets por paladas. Por otro, se vieron compelidos a renovar sus seis mil cojines de terciopelo una vez que el film terminó su ciclo. Los pasajes de la bruja causaban tal temor entre los más pequeños que la orina acabó por estropearlos[103]. En el Reino Unido los niños no podían entrar a las salas si no estaban acompañados por un adulto.

Walt fue galardonado con un Oscar honorario, conformado por una estatuilla tradicional y siete en miniatura. Fueron entregadas por la

superestrella superprecoz, Shirley Temple, entonces de diez años de edad, quien lucía radiante los 56 rizos exactos que su madre le urdía cada día[104]. Temple era tan célebre, que una vez se sentó en el regazo de un tipo en el rol de Santa Claus y el hombre le pidió un autógrafo. El Vaticano incluso envió un sacerdote a investigar acusaciones de que Temple era en realidad una enana de 37 años con dientes falsos y peluca[105]. Tanta fama es delicada con tan pocos años para administrarla: en una ocasión, acertó con su honda al trasero de la primera dama Eleanor Roosevelt, un exabrupto que contrasta con su posterior nominación como embajadora en Checoslovaquia.

—¿No es hermosa y brillante? —le preguntó Temple a Walt Disney.

—Sí, y estoy tan orgulloso de ella. Voy a explotar —respondió Walt.

—¡Oh, no lo haga! —exclamó la niña con genuina alarma.

Con la bonanza de *Blancanieves*, Walt y Roy compraron una casa para sus padres, a poca distancia de los estudios. Por desgracia, una falla en el sistema de calefacción mató a su madre por intoxicación de monóxido de carbono. Los hermanos quedaron devastados. Se ha especulado que la omisión de figuras maternas en la filmografía de Disney sería fruto de la culpabilidad. Lo cierto es que el patrón de madres ausentes precede a esta tragedia, y muchas eran adaptaciones de cuentos tradicionales.

Dramas aparte, el legado de *Blancanieves* fue inmediato y duradero. Probó que los largometrajes animados, pese la cantidad colosal de horas-persona que demandan, pueden ser negocio. Quisiéramos creer que la pulsión artística no requiere de números azules, algo que podríamos discutir para expresiones como la poesía o la pintura, pero una factoría creativa como *Blancanieves* simplemente no sobrevive a la pura exhortación vocacional.

Otros estudios constataron también la afinidad entre fantasías y boleterías, y se arrojaron a probar suerte. En 1934, los ejecutivos de Paramount habían rechazado financiar *Los viajes de Gulliver*, producida por Fleischer, pero tras *Blancanieves* dieron luz verde para llenarse los bolsillos en la navidad de 1939. La meta se cumplió.

Dentro de dos años, Disney terminó *Pinocho* y *Fantasía*. La primera, una versión sanitizada de la novela, en la que el muñeco pasa varios meses de burro circense hasta que se rompe una pierna y es vendido. A continuación, lo ahogan en el mar para extraerle el cuero. La marioneta sobrevive atrapada al interior del cadáver del burro, y un banco de peces devora la carne[106]. Evítelo como cuento de cuna.

Fantasía nació como un corto, *El aprendiz de brujo*, pero el presupuesto se

excedió de tal modo que se transformó en un largometraje para vender entradas. Casi en paralelo, se inició la producción de *Dumbo, Bambi*, *Alicia en el país de las maravillas*, *La cenicienta*, y *Peter Pan* (así como las menos conocidas *Historia de la menstruación* y *Destino*, esta última con ilustraciones de Salvador Dalí).

Fantasía fue un fiasco en boleterías, en parte porque la Segunda Guerra cerró el mercado europeo, y en parte porque, siendo la primera película en estéreo, las salas debían instalar el costoso sistema Fantasound. Muchos se rehusaron, y otros a cambio aumentaron el precio de la entrada. *Dumbo* fue concebido como un corto, y solo se lo convirtió en largometraje de presupuesto mínimo para recuperar las cuantiosas pérdidas de *Fantasía*[107].

Bambi se basa en un libro de Felix Salten, también autor de una novela pornográfica tan audaz que la publicó en forma anónima. Los pormenores de la adaptación solo terminarían de revelarse en el siglo XXI. Donnie Dunagan fue el instructor de Marines más joven que conociera la institución. Sirvió tres veces en Vietnam y alcanzó el grado de mayor. Fue herido varias veces, condecorado con la Estrella de Bronce, y tres veces con el Corazón Púrpura. Todo un machote. Lo que en sus batallones nunca se supo, un secreto que Dunagan guardó con celo hasta que un periodista le soltó la lengua en 2004, es que a los siete años prestó su voz para esa frágil criatura. “¿Cómo demonios iba a ser un comandante de comandos en el cuerpo de Marines, de entre todos los lugares del mundo, y ser etiquetado con el apodo de Bambi?”[108]. *Bambi* fue el último largometraje de Disney en que se omitieron los créditos de los actores para preservar la ilusión.

Disney continuó su carrera ascendente, y en 1953 confirmó su membresía al selecto club de los grandes estudios al establecer Buena Vista, su brazo de distribución.

Annus mirabilis: 1939

Louis B. Mayer estaba determinado a emular el batatazo de *Blancanieves* para MGM. Apostó por un ensueño literario que llevaba casi cuatro décadas destrozando los rankings de libros más vendidos.

A fines del siglo XIX, Frank Baum concebía las circunstancias de Dorothy en una tierra mágica cuando sus ojos se posaron en el mobiliario.

Mi mirada fue capturada por las letras doradas en tres cajones del gabinete. El primero era A-G; el siguiente cajón estaba etiquetado "H-N"; y en el último estaban las letras "O-Z". Y en "Oz" de inmediato se convirtió[109].

El Mago de Oz desembocó en "el más grande y más querido cuento de hadas de producción propia" de acuerdo a la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos (por de pronto, más querible que Baum, quien propuso "la total aniquilación de los pocos indígenas remanentes"). Por eso, en *Matrix*, cuando Neo es reconectado le instruyen "abróchate el cinturón, Dorothy, porque Kansas va a desaparecer".

La novela ya había sido llevada al cine tres veces, en 1910, 1925 (con Oliver Hardy como un gordo Hombre de Hojalata) y 1933, pero Disney demostró que la magia en serio se saborea en Technicolor. MGM compró los derechos tan solo un mes después del lanzamiento de *Blancanieves*, adelantándose al propio Walt, quien la pretendía para su segundo largometraje animado.

Durante la producción, todo fue en grande. El presupuesto, la infraestructura, y los problemas.

La lista de imponderables parte por Judy Garland. La estrella de MGM escribió que los actores y actrices adolescentes recibían anfetaminas para mantenerse despiertos de día y barbitúricos para dormir de noche, de manera de aguantar el demoledor ritmo. Garland padecía además de un serio déficit de autoestima. Rodeada de divas como Lana Turner, Ava Gardner, Hedy Lamarr y Greta Garbo, se sentía deslucida. "Una pequeña cerdita con coletas", en sus palabras. Que Louis B. Mayer se refiriera a ella como "mi pequeña jorobada" tampoco ayudaba. Para mantenerla en 45 kg, la sometieron a un régimen de café negro, sopa de pollo, pastillas cada cuatro horas para saciar el apetito y 80 cigarros diarios[110]. Tan pronto terminaba de hacer dieta, su peso se disparaba. Quedó con un desorden alimenticio crónico, y las drogas fueron el medio para engañar el hambre.

La mayor parte del elenco adulto resentía el exceso de atención que ella recibía. En lugar de proveerle el necesario apoyo emocional, los actores detrás del Hombre de Hojalata, el León Cobarde, el Espantapájaros y el Mago de Oz rehuían de Garland. El director, Victor Fleming, tampoco era la dulzura hecha carne. Cuando Garland no pudo contener la risa ante la pseudoamenaza del León Cobarde le dijo: "Mira querida, esto es serio", la abofeteo en la mejilla y le ordenó, "ahora anda ahí y trabaja". La risa

contenida de la actriz es notoria en la versión final. Paradojalmente, el soporte afectivo de Garland era Margaret Hamilton, la bruja malvada.

El primer Hombre de Hojalata inhaló el aluminio del maquillaje y terminó en el hospital con la piel de color azul brillante[111]. Fue reemplazado, aunque su voz permanece en las canciones. Al actor del Espantapájaros el maquillaje le dejó marcas en la cara por más de un año. Hamilton recibió una llamarada que entró en contacto con la grasa de su maquillaje y pasó seis semanas en un hospital. Se rehusó a tomar parte en nuevas escenas con fuego y se recurrió a una extra para la tubería humeante que hace las veces de escoba de bruja. El cilindro explotó, la mujer fue hospitalizada durante once días, y el accidente dejó sus piernas permanentemente desfiguradas.

Ni siquiera los animales se escaparon. Terry, el terrier escocés que da vida a Toto (el personaje que dio el nombre a la banda homónima) fue pisado y pasó dos semanas recuperándose en casa de Garland. Al menos estaba bien recompensado: sus $125 semanales ($2 260 de hoy) superaban no solo a muchos de los actores humanos (los pequeños Munchkins recibían $50), sino además a la mayoría de los trabajadores de Estados Unidos.

Ahora bien, ¿por qué circunscribir los daños físicos a caprichos probabilísticos si pueden garantizarse por secretaría? Para recrear la nieve se utilizó asbesto, aun cuando sus impactos en la salud eran ya bien conocidos.

Otras dificultades, aunque incómodas, resultaban manejables. El vestuario de Bert Lahr como León Cobarde era un genuino pellejo de león de 34 kg[112]. Había dos. Una periodista que visitó el set comentó: “nunca esperé vivir lo suficiente para ver una cremallera en un león”. La intensa iluminación podía elevar la temperatura de la sala a 38 °C, insoportable para quien figura envuelto en el cadáver de un depredador de la sabana. El actor sudaba con tal profusión que dos personas se dedicaban a secar el atuendo durante la noche. Pese a los esfuerzos, el disfraz apestaba. Y Lahr ni siquiera podía comer sin arruinar el maquillaje. Cansado de sopas y batidos, al final decidió almorzar como el resto de los mortales y rehacer el maquillarse cada tarde.

Para la representación de los Munchkins, competían dos compañías de vodevil: una gestionada por un enano de nombre Major Doyle, y la otra *Singer Midgets* (Enanos que cantan), así denominada no por la pericia vocal de sus miembros, sino porque su mánager, un aristócrata vienés, respondía al nombre de Leo Singer. Se impusieron los Singer Midgets. En su departamento de la Quinta Avenida, Doyle recibió un telefonazo instruyéndolo a asomarse por la ventana. A bordo de tres buses, un ejército de

pequeños aspirantes a artistas le mostraba el trasero antes de iniciar su travesía a California.

MGM necesitaba 124 enanos, muchos más que el *staff* permanente. Singer reclutó empleados adicionales, la mayoría en Europa. Muchos se quedaron después de las filmaciones, rehuyendo de la guerra. Solo un tercio hablaba inglés, lo que saltó a la vista a la hora de cantar. "Era la más maldita conglomeración de ruido que jamás hubieras escuchado", en palabras del Hombre de Hojalata. De acuerdo al director de producción de MGM, "sostenían orgías sexuales en el hotel, y tuvimos que mantener policías en casi cada piso". Uno de los viudos de Garland escribió en sus memorias que "hacían miserable la vida de Judy en el plató, metiendo sus manos debajo de su vestido".

En los años 60, cuando entre borrachera y borrachera Garland asistía a programas televisivos, catalizaba el *rating* a punta de exageraciones. Decía que los enanos se columpiaban de los candelabros, que se enfrentaban a cuchillazos y que los arreaban a los sets de filmación usando redes de mariposas.

Encima de todo, el guion requería caballos de colores.

Filmar animales es el terror de todo cineasta. En *Ishtar*, con Dustin Hoffman y Warren Beatty, se necesitaba un camello de ojos azules. El encargado halló uno al primer intento, pero prefirió vitrinear un poco más. En breve comprendió que no era cosa común y volvió al punto de partida. Para su horror, el camellero se lo estaba comiendo. Warner Bros., a su turno, invirtió £ 13 millones para transportar a la orca de *Liberen a Willy* en avión hasta Islandia, con el objetivo de reintroducirla a su hábitat. Tras 70 días apareció en Noruega deseosa de contacto humano, permitiendo a los niños montarla[113].

La Sociedad Estadounidense para la Prevención de la Crueldad Contra los Animales prohibió el uso de químicos, por lo que los caballos de *El mago de Oz* se tiñeron con jalea en polvo. Desde luego, no hay motor más poderoso para guiar la conducta animal que la comida. Por eso en *Danza con Lobos* el bisonte en realidad carga hacia una pila de galletas Oreo[114]. Los lengüetazos de los equinos forzaban a grabar a máxima velocidad[115].

La película estuvo lista a mediados de 1939.

Dar vida a la fantasía de Baum tomó catorce guionistas y cinco directores. Esto sin contar al tropel de músicos, responsables de piezas como *Over the Rainbow*. O *Ding-Dong! The Witch Is Dead* (Ding-Dong! La bruja está

muerta), una canción que despachó 52 600 copias tras la muerte de Margaret Thatcher y escaló al segundo lugar del ranking británico[116]. En un inicio los ejecutivos excluyeron *Over the Rainbow*. A su juicio, “ralentizaba la película”, y eran de la opinión que resultaba más bien indigno mostrar a Garland cantando en un corral. El director y los productores batallaron por mantenerla, y al final lograron persuadir a la plana de MGM.

Aunque *El mago de Oz* no recuperó la cuantiosa inversión y perdió $1 millón, fue transversalmente adorada. Considerando los lanzamientos en VHS y en DVD, y, sobre todo, las emisiones por televisión abierta, es la película más vista de la historia. Solo para su primera aparición en la TV estadounidense, en 1956, 44 millones de personas la sintonizaron. En 1985, Disney trató de lechar todavía más al chancho con *Regreso a Oz*, aunque sin mucho tino. Dorothy es sometida a una terapia de electroshocks capaz de aterrorizar a cualquier niño.

Algo parecido ocurrió con Hamilton. Invitada a Plaza Sésamo a reeditar su rol de bruja, inspiró tal temor en los mocosos que nunca más se emitió el capítulo. La actriz fue a un programa de conversación años después a mostrar a los niños que no era una perversa abocada a secuestrar perros e infantes.

Los zapatos mágicos adquirieron rango de culto. En el libro eran plateados, pero Louis B. Mayer priorizó rojo intenso para sacar lustre a las bondades del Technicolor. De los utilizados por Garland, quedan cuatro pares verificados. En 2000, un coleccionista pagó $666 000 por uno, y Debbie Reynolds pagó $510 000 por otro que ni siquiera se utilizó. Cual Rembrandt original, uno de ellos fue robado del Judy Garland Museum, y un anónimo ofreció $1 millón por información que lleve a su recuperación. En la categoría de reliquias fílmicas, solo el vestido de Marilyn Monroe que levanta el viento los supera en valía.

La versión canónica de los zapatos se expone en un museo Smithsonian. Es tan popular entre los visitantes que la alfombra ubicada frente a la vitrina debe ser reemplazada con periodicidad. En octubre de 2016, Smithsonian lanzó una campaña en Kickstarter para financiar su restauración. En cosa de días se recaudó $349 000, por difícil que sea imaginar cómo la puesta a punto de un par de botines de tela justifica el costo de un espacioso departamento con vista al mar.

Es el suvenir más debatido de Hollywood. En 1989 se publicó un libro completo dedicado al tema. La reseña en la versión inglesa de Wikipedia casi duplica la extensión del artículo en castellano de Giuseppe Verdi. Garland

tenía solo 28 años cuando MGM, el estudio “con más estrellas que las que hay en el firmamento”, se rehusó a renovar su contrato. Murió a los 47 de sobredosis, aunque su legado sobrevivió. Y no solo en pantalla. El origen más probable de la expresión “amigo de Dorothy” como sinónimo de homosexual es la disposición del personaje para aceptar a quienes son diferentes. Quien no se enteró de este pedazo de trivia fue el Servicio de Investigación Criminal de la Armada de Estados Unidos. A principios de la década de los 80, lanzó un extenso plan para dar con la tal Dorothy, quien suponían figuraba al centro de una enorme red de militares homosexuales[117].

El mago de Oz resultó nominada a seis Oscar, incluyendo Mejor Película, y se impuso en dos. Uno de ellos, Mejor Canción Original. Esa composición fue luego adoptada por las tropas estadounidenses de la Segunda Guerra como un símbolo de su país, y en 2004 fue electa la mejor canción cinematográfica de todos los tiempos por el American Film Institute. Hablo de *Over the Rainbow*, la misma que hubiese acabado en la bodega de nonatos de MGM de no ser por la tenacidad del equipo[118]. Garland recibió un Oscar Juvenil en miniatura, que llamó Premio Munchkin.

El Oscar que *El mago de Oz* desde luego no pudo capturar fue Mejor Película. Lo hubiese apresado casi cualquier otra temporada, pero le tocó 1939, y ese año la pelea era por el segundo lugar. El monstruo engendrado por Margaret Mitchell no admitía espacio para sorpresas.

Mitchell nació en Atlanta al despunte del siglo XX. A los tres años de edad su vestido se prendió fuego y en adelante su madre la vistió con pantalones masculinos para prevenir ulteriores desgracias. Aunque la apodaban “Jimmy” por un niño de historietas, cualquier trauma psicológico infantil era menos malo que la laceración de las llamas. Estudió un año en el *college* apuntando al periodismo pero, sin fe en su propia prosa, tras un año lo abandonó para privilegiar la vida hogareña. Con tanto tiempo libre se convirtió, en sus palabras, en “una coqueta sin escrúpulos”. Estuvo comprometida hasta con cinco hombres a la vez, una hiperactividad romántica que, al menos de acuerdo a su indulgente punto de vista, nunca exigió mentirle ni a uno solo de ellos.

En 1936, once años entrada en su segundo matrimonio, publicó el único libro de su vida: un melodrama sureño llamado *Lo que el viento se llevó*. Scarlett O’Hara, una manipuladora incorregible, y Rhett Butler, un picaresco galán, viven un tormentoso romance durante la guerra civil y el periodo de reconstrucción posterior. Lo que comenzó sin demasiadas expectativas

terminó como el texto más vendido de ese año. Y del siguiente. Fue electo el segundo libro preferido de los estadounidenses en 2008 y de nuevo en 2014, solo detrás de la Biblia.

Un mes después de la publicación, los derechos fueron adquiridos por David O. Selznick. Para Rhett Butler el escogido fue Clark Gable. Estaba convertido en “El Rey de Hollywood”, aunque no sin antes transitar por un accidentado derrotero actoral. Howard Hawks decía que con esas tremendas orejas parecía “un taxi con las puertas abiertas”. Irving Thalberg las describía como propias de un murciélago. Todo cambió con su rol de gánster en *Alma Libre* (1931). Tras ver un corte preliminar, Thalberg temió que le robara el protagonismo a Norma Shearer, su esposa y quien disputaba con Garbo y Joan Crawford la primacía de la fama en los 30. Para evitarlo, comandó añadir una escena en la que Gable vapulea a Shearer, teorizando que su mujer se ganaría la simpatía de la audiencia. Por el contrario, fue el rol que catapultó a Gable al estrellato[119]. Seis de los mayores éxitos de Gable fueron en dupla con Jean Harlow, la bomba sexy del periodo. Harlow era la Marilyn Monroe de los 30, y lo habría sido de los 40 de no fallecer a los 26 años por una falla renal. Gable presintió la dolencia días antes, al besarla y oler orina en su aliento.

Gable ganó Mejor Actor de 1934 con *Sucedió una noche*, de Frank Capra, la primera en apropiarse de “los grandes cinco” (Película, Director, Actor, Actriz y Guion), proeza que solo han emulado *Atrapado sin salida* y *El silencio de los inocentes*. Gable incluso trastocó la industria textil con el rol. En la escena en que se desnuda, tardaba tanto en quitarse la camiseta que prescindió de ella. Una delegación de empresarios argentinos protestó frente a la embajada de Estados Unidos por un repentino descenso en la venta de estas prendas[120].

Pero, tal como con en las bodas, ¿a quién le importa el hombre? El premio mayor estaba en Scarlett O’Hara, el personaje más *hot* del momento. Selznick montó un tremendo show publicitario para dar con la escogida. Casi no hubo representante de la bellezocracia hollywoodense que no audicionara.

La lista incluía a la conflictiva Paulette Goddard, por entonces la tercera esposa de Chaplin. El jefe del departamento de prensa decía que “es dinamita que explotará en nuestras caras”. O Clara Bow, cuyo malabarismo amatorio sintonizaba de perilla con la novelista. O Ruth Chatterton, quien además de actriz era pionera de aviación y amiga de Amelia Earhart. Con 46 años a cuestas, Chatterton, pretendía encarnar a una adolescente de 16.

La candidata más vehemente fue Katharine Hepburn, quien exigió una cita con Selznick. “¡Yo soy Scarlett O’Hara!”, le espetó, “el rol está prácticamente escrito para mí”. Él, en cambio, percibía un insalvable déficit de magnetismo sexual: “no me puedo imaginar a Rhett Butler persiguiéndote durante doce años”.

Postularon también Joan Crawford, Norma Shearer, Bette Davis, Jean Harlow, Carole Lombard, Gloria Swanson, Lana Turner, Mae West y otras 1 400 actrices o aspirantes a actrices. El rol parecía gritar: “No eres digna de la tierra del ensueño si no aspiras a Scarlett O’Hara”.

Antes de zanjar el asunto, se grabó el incendio de Atlanta. Filmaron a tres dobles de Scarlett de distintas formas y tallas en silueta contra las llamas, operando en simultáneo las siete cámaras Technicolor que existían en el mundo. Se incineraron escenografías de obras previas de MGM, evitando gasto en madera, liberando espacio y privando a los museos del futuro de material precioso. El edificio que se desploma detrás de la carreta era la muralla de *King Kong*, en la que el propio Selznick ofició de productor ejecutivo. Unas pocas piezas de utilería que se salvaron fueron a parar a la colección personal de Peter Jackson y se reutilizaron en el *remake* de *King Kong* de 2005. Se apostaron diez equipos de bomberos de Los Ángeles, 50 bomberos del estudio y 200 ayudantes adicionales, además de tres estanques de agua de 19 mil litros cada uno. Lo que nadie previó fue el comprensible pavor de los vecinos. Durante una hora y media, las líneas telefónicas de Los Ángeles estuvieron atoradas por alarmados ciudadanos que alertaban del infierno desatado en MGM[121].

Mientras Selznick contemplaba el epílogo de la hoguera, su hermano le tocó el hombro. “David, quisiera que conozcas a Scarlett O’Hara”. Selznick escribió:

> *Cuando mi hermano me la presentó, las llamas moribundas iluminaban su rostro. Con una sola mirada supe que ella era la correcta.*

Una imagen mágica, pero de veracidad cuando menos resbalosa.

Siguió un intenso periodo de testeo, y recién transcurrido un mes se anunció que la elegida era Vivian Leigh. De entre los cientos de votos de una encuesta organizada por Selznick, Leigh recibió solo uno: de un fan en Nueva Zelanda. Para los incondicionales de la novela, asignar un rol tan íntimamente estadounidense a una británica era como abastecer Disneyland con Inca Kola. Para empeorar las cosas, la actriz estaba embarcada en un

amorío con el actor Laurence Olivier, no obstante que ambos estaban casados. Y Leigh era hermosa, pero de delantera exigua, al menos a ojos de Selznick. El productor la mandó a probarse sostenes con subsidio. Tras lucir un par frente al espejo, los descartó y retornó al plató equipada solo con lo que la naturaleza otorga. Selznick exclamó: “¡Ves cuánto mejor luces ahora!”[122]. Al vestirla de gala, hubo que juntar sus pechos con cinta adhesiva para ofrecer algo de clivaje. Casi al mismo tiempo que eso ocurría, a 1900 metros de distancia Judy Garland llevaba un doloroso corsé para aplastar cualquier asomo de madurez mamaria, pues a sus 16 representaba a una preadolescente. Además, el libro mencionaba los ojos verdes de Scarlett, y los de Leigh eran azules. Los corrigieron manualmente en postproducción.

Por último, para el caballo del padre de Scarlett, el afortunado fue Silver, el mismo que interpreta a Plata en *El llanero solitario*.

George Cukor figuraba en la silla de director. Abandonó *El mago de Oz* para aceptar el encargo, y fue reemplazado en la adaptación de Baum por Victor Fleming. Aunque Cukor llevaba casi dos años trabajando en preproducción, a diez días del inicio del rodaje fue cesado. Hay varias versiones sobre el por qué. De acuerdo con Emanuel Levy, biógrafo de Cukor, Gable había trabajado en el circuito gay de Hollywood como gigoló. La homosexualidad de Cukor era un secreto a voces, por lo que Gable habría presionado para vetar a quien sabía demasiado. Es difícil creer que Gable hubiera gozado de buena reputación como gigoló. A Carole Lombard, su futura esposa, se le oyó una vez decir que si el Rey de Hollywood “tuviera una pulgada menos, lo llamarían la Reina de Hollywood”. Otros sostienen que primó la noción de que la orientación de Cukor lo inhabilitaba para dirigir un amorío heterosexual.

Tan pronto se enteraron del despido, Leigh y Olivia de Havilland, la actriz en el rol de Melanie, partieron raudas a la oficina de Selznick a implorar que lo revirtiera. En lugar de eso, Selznick convocó a Victor Fleming, aún sumido en *El mago de Oz*. Piloto de la Primera Guerra, conductor de carreras de automóviles y cazador de tigres en la India, a Fleming se le podía cuestionar todo menos su virilidad. Una vez a bordo, exigió reescribir por completo el libreto. Selznick ofreció $15 000 a Ben Hetch si cumplía en una semana. Solo entonces Selznick se enteró de que Hetch no había leído ni planeaba leer la novela pues “solo me habría confundido”.

A escondidas de Selznick y Fleming, de Havilland persuadió a Cukor de que la siguiera adiestrando los fines de semana. A diferencia del machote de

Fleming, Cukor sí sabía tratar a las mujeres, y la interpretación le valió a de Havilland una nominación al Oscar. Solo una vez que la producción concluyó, la actriz se enteró de que Leigh recibió las mismas lecciones clandestinas.

Liberado de sus funciones, Cukor asumió una tarea para la cual nadie era más idóneo: dirigir *Las mujeres*, de elenco íntegramente femenino. Tanto Norma Shearer como Joan Crawford obtuvieron en esa producción un premio de consolación luego del desaire de Scarlett O'Hara. El estorbo era que, así como dos gallos no deben convivir en el mismo corral, dos divas no deben convivir en el mismo plató. A la hora de las fotografías publicitarias, ambas se negaban a entrar primero al estudio, y se mantenían en sus limosinas dando vueltas en círculos hasta que la otra entrara.

Entre reemplazos temporarios y escenas de acción, cinco directores tomaron parte en *Lo que el viento se llevó*, además de un batallón de quince guionistas, incluso Francis Scott Fitzgerald entre ellos. El revoltijo debía además conciliarse con los caprichos de las estrellas. El guion le demandó a Gable llorar, pero él amenazó con renunciar al oficio antes que vulnerar su estatus de ícono varonil. Leigh, a su turno, decía que besar a Gable, el *summum* del romanticismo, resultaba una experiencia ominosa a causa de su mal aliento. "Su dentadura postiza olía horrendo", declaró años después. Poca sorpresa es que Selznick tomara fármacos a diario para lidiar con el estrés.

La megaproducción sorteó toda suerte de desafíos técnicos y teatrales. Cuando el marido de Mitchell vio la escena en la que Scarlett camina entre militares heridos, le dijo a Selznick: "si hubiésemos tenido esta cantidad de soldados, habríamos ganado la guerra". Sin embargo, seguía pendiente lo más impredecible: la venia del guardián de la moral y las buenas costumbres. Scarlett termina preguntando entre lágrimas: "¿A dónde iré? ¿Qué haré?", a lo que Rhett, muy suelto de cuerpo, responde: "*frankly, my dear, I don't give a damn*" (francamente, querida, me importa una mierda). Aprobar ese "damn" no fue cosa sencilla.

La laxitud de la aplicación del código de Hays se había tornado problemática. En 1929, un laico católico y un sacerdote jesuita, preocupados por el efecto del cine sobre niños y adolescentes, elaboraron un código completo y lo propusieron a la MPAA, la asociación de la industria. Establecía que el arte debe ser manejado con cuidado porque puede ser "moralmente perverso en sus efectos". La primera parte estaba compuesta por principios generales, destinados a prohibir "rebajar los estándares morales de quienes

vean [la película]”. La segunda contenía las aplicaciones particulares. Tras algunas revisiones, la MPAA accedió. Todo el documento estaba escrito con trasfondo católico, un rasgo que se mantuvo en secreto.

Los revisores debían chequear cerca de medio millar de películas al año, y contaban con escaso poder para imponer sus decisiones. Entre otros modestos logros, se logró eliminar el ombligo de la segunda esposa de Nerón en una escena de baño en *El signo de la cruz*, y se prohibió la producción checa *Éxtasis* (1933), depositaria del primer coito del cine. En un extraordinario alarde de versatilidad, Hedy Lamarr actuó en *Éxtasis* el primer orgasmo femenino y es también coinventora del espectro ensanchado, un principio de telecomunicaciones que subyace al *Wifi* y al Bluetooth[123]. A Lamarr no le fue bien ni con las patentes ni con sus seis matrimonios, y años después fue arrestada dos veces por hurto, una de ellas por miserables $21,48 en laxantes y gotas para los ojos.

En 1933, se creó la Legión Nacional de la Decencia, una organización católica establecida por obispos y con mandato del delegado apostólico del Vaticano, destinada a identificar y combatir las flaquezas morales de la industria cinematográfica. Los legionarios se anotaron una pequeña victoria con una película protagonizada por la atrevida Mae West, que Paramount se aprestaba a distribuir con el nombre de *No es pecado*. Un escuadrón de sacerdotes marchó con carteles que leían “ES”, y el estudio accedió a modificar el título a *Bella de los noventa*. El departamento de publicidad llevaba meses entrenando a cincuenta loros para repetir sin parar “no es pecado”, a objeto de repartirlos luego en posiciones clave a lo largo del mundo. Inservibles, fueron liberados, y siguieron repitiendo la frase por años[124].

En abril de 1934, la Legión, con el apoyo de organizaciones judías y protestantes, convocó a un boicot contra las películas reñidas con la virtud. La agitación hizo reemerger el temor a restricciones gubernamentales. Como negocio de masas que es, los estudios no podían darse el lujo de antagonizar a una tajada tan significativa de la opinión pública. Menos en un contexto post depresión: en 1933 la venta de tickets alcanzó su punto más bajo en cinco años. Además, el bajón económico había despertado un antisemitismo abierto, y el grueso de los controladores de la industria eran judíos. Una posición precaria para desafiar movimientos sociales.

Los estudios capitularon.

La MPAA dio forma a su propio organismo contralor, la Production Code

Administration (PCA). Para su cumplimiento, Hays nombró a Joseph I. Breen. Ante la opinión pública, un distinguido laico católico. En privado, Breen describía a los dueños de los estudios como “miserables judíos”, “sucios piojos” y “la escoria de la Tierra”.

Los colmillos estaban ahora bien afilados para embargar profanidades. A partir del 1 de julio de 1934, se exigiría la aprobación *ex ante* de los guiones, y *ex post* de las filmaciones, alterándolas si hacía falta para agraciarlas con el sello. La pena por incumplimientos ascendía a $25 000 ($470 000 de hoy), pero los estudios obedecieron. En sus más de dos décadas de existencia, la multa nunca se aplicó. El esquema dictó los límites del cine estadounidense durante los siguientes 22 años, sin excepción.

El nuevo código era sombríamente represivo. Se prohibían no solo palabrotas habituales y epítetos raciales, sino también: eunuco, mujerzuela, piojo, tripas, chiflado, eructar y virtuoso. Esto último, en palabras de Bill Bryson: “en la presunción de que era un recordatorio demasiado explícito de que algunos no lo eran”. “Mentiroso” estaba permitido en comedias pero no en dramas, y “vendedor viajero” estaba admitido, salvo en el contexto de la hija de un granjero. Proscribía el adulterio, la seducción, las “escenas de pasión”, los “besos libidinosos”, las vulgaridades, que agentes de la ley murieran a manos de criminales, entre muchos otros. Violaciones solo podían ser mencionadas si eran esenciales para la trama y sus perpetradores bien castigados. La institución del matrimonio debía ser glorificada, pero prescindiendo de insinuaciones demasiado sugerentes de sexo conyugal. Incluso Betty Boop tuvo que modificar su *look*, de vanguardista con falda corta a dueña de casa a la antigua. Se exigían valores compensatorios por cada maldad. En palabras del historiador Thomas Doherty, el cine se transformó en “un negocio de propietarios judíos vendiendo teología católica a un Estados Unidos protestante”.

Una de las primeras bajas fue *Tarzán y su compañera*, la segunda de la exitosa franquicia protagonizada por el campeón olímpico de natación Johnny Weissmuller (tan exitosa, de hecho, que cuando Weissmuller fue detenido por rebeldes durante la guerra civil de Cuba, bastó que aullara como Tarzán para que lo reconocieran y lo escoltaran al hotel en lugar de apresarlo[125]). Se suponía que Jane se bañara desnuda, pero ni la plana mayor de MGM pudo convencer al jurado. Fue la primera vez que un gran estudio perdía una apelación, una campanada de alerta del nuevo estado de ánimo. Cuando Goldwyn compró los derechos de *The Children’s Hour*, una obra

acerca de lesbianismo, le informaron que por supuesto que podía hacerla, siempre que no tuviera nada que ver con lesbianismo y no se llamara *The Children's Hour*. El resultado fue *These Three*[126].

Con todo, en otros países la censura era todavía más férrea. En *Mogambo*, Grace Kelly vive un romance adúltero con Clark Gable. En España se alteró la trama en el doblaje, y su marido pasó a ser su hermano, aun cuando aparecen juntos en cama. En su celo por encubrir una infidelidad conyugal, los censores españoles expusieron un patente caso de incesto[127].

Los realizadores hicieron gala de su genio creativo para aprovechar las fisuras reglamentarias. En *Notorious*, Hitchcock evadió el límite de tres segundos para los besos instruyendo a sus actores a interrumpir cíclicamente el contacto, configurando así una escena de dos minutos y medio de pasión.

La actriz Mae West, dueña del segundo mejor salario de todo el mercado laboral estadounidense, insertaba ex profeso líneas de sacrificio subidas de tono, con el objetivo de concentrar la atención en ellas y liberar al resto. Le era crucial preservar su imagen de *femme fatale*. Hasta a los primeros chalecos salvavidas se los llamaba "Mae West" porque brindaban una voluptuosidad pectoral que recordaba a la actriz[128].

El "Damn" de Rhett Butler, sin embargo, era demasiado. La fidelidad hacia la novela parecía condenada. Solo un pitazo de última hora salvó la situación. El 1 de noviembre de 1939, un mes y medio antes de la première, se aprobó una modificación que permitía el uso de "hell" y "damn" en aquellos casos en que fuese esencial para retratar hechos históricos o citar obras literarias. Scarlett tendría que curtir el pellejo. *Frankly, my dear, I don't give a damn* es la frase más memorable de la historia del cine para el American Film Institute.

El debut de *Lo que el viento se llevó* fue casi tan apoteósico como la producción misma. Como punto cúlmine de tres días de celebraciones organizadas por el alcalde de Atlanta, el día del estreno fue declarado feriado estatal. Unas 300 mil personas a lo largo de 11 km flanquearon las calles para el desfile de limosinas que trajo a los actores desde el aeropuerto. Miles de banderas confederadas ondeaban entre la multitud, un inquietante recordatorio de que el bando esclavista aún gozaba de vigorosa salud.

El pase a la fiesta misma dependía del porcentaje de melanina en la piel. Hattie McDaniel, la esclava y criada de la trama, no pudo asistir a la première. Las leyes de Georgia la obligaron a respetar la segregación con sus colegas blancos. Lo mismo Butterfly McQueen. No faltó quien le reprochó a

McDaniel el participar de esta glorificación de la sociedad aristocrática del sur esclavista. “[Prefiero] ganar $700 actuando de criada que $7 siendo una”, retrucó.

Para el baile hubo excepciones. Entre otros, se invitó al predicador Martin Luther King. Miembros de su comunidad le rogaron que boicoteara las festividades en protesta por las prácticas segregacionistas. King resolvió honrar el agasajo, y llevó con él a su hijo, Martin Luther King Jr., quien algo reflexionaría al respecto durante las décadas siguientes.

Fue la primera de cuatro intersecciones entre el cine y la familia King. Años más tarde, Samuel L. Jackson lideró una protesta estudiantil cuyo propósito era exigir un curso sobre estudios afroamericanos. Culminó con un enfrentamiento con la policía, durante el cual varios miembros de la facultad fueron tomados rehenes, entre ellos Luther King padre[129]. En un tono menos belicoso, Jackson fue también acomodador en el funeral de King Jr. El cuarto cruce es el más curioso: King Jr. era tan cercano a la familia Roberts que pagó el parto de su hija Julia, una mujer que iba a dar que hablar en pantalla[130].

Para la première de *Lo que el viento se llevó*, los boletos costaban 40 veces el precio normal. Durante los siete meses siguientes, más del doble. Era una eficaz evasión de las atrocidades de la Segunda Guerra que se proyectó durante años. Se volvió la de mayor recaudación hasta entonces, y así la segunda de “Los exorbitantes diez”. Es más, ajustada por inflación sigue siendo la número uno, por sobre *Avatar* (2), *Star Wars* (3) y *Titanic* (4).

Lo que el viento se llevó fue nominada a nada menos que trece premios de la Academia, de los cuales ganó ocho, incluyendo Mejor Película. Victor Fleming se derrotó a sí mismo al dejar en el camino al *El mago de Oz*.

Hattie McDaniel se embolsó Mejor Actriz de Reparto, superando entre otras a su compañera Olivia de Havilland, aunque fue testigo solo parcial de su triunfo. Participó desde la zona segregada del salón[131]. Fue la primera persona afroamericana en obtener una estatuilla, y pasarían 24 años hasta que Sidney Poitier lo lograra por un rol principal. Para estupor del administrador del American Negro Theater, quien tras la primera audición de Poitier le espetó: “Vete de aquí y consigue un empleo como lavador de platos o lo que sea”[132].

La única persona más molesta que McDaniel esa noche era Gary Cooper, quien en su momento rechazó el rol de Rhett Butler comentando que *Lo que el viento se llevó*: “será el mayor fiasco en la historia de Hollywood. Me

alegra que será Clark Gable quien se estrellará en la cara y no Gary Cooper"[133].

El viejo oeste a ojos del nuevo: Los westerns

Recordará de *Asalto y robo de un tren* que plasmar las correrías del lejano oeste es casi tan antiguo como el cine. Desde la migración de los estudios al lugar de los hechos, el género resultaba la opción natural, demandaban de muy poca utilería y gozó de gran popularidad durante la era muda. Con sonido, resultaba difícil grabar en locaciones y mantener una calidad aceptable. Como los grandes estudios perdieron interés, sus hermanos menores tomaron el relevo, manufacturando especímenes de poca monta a toda velocidad.

El reencantamiento vino en el glorioso año 1939. Durante el mismo *annus mirabilis* de *El mago de Oz* y *Lo que el viento se llevó*, el western revivió con *Unión Pacífico* de Cecil B. DeMille, *Dodge City* de Michael Curtiz y, especialmente, *La diligencia* de John Ford.

Ford, el 13° hijo de inmigrantes irlandeses, se mudó a Hollywood en 1914. Seguía los pasos de Francis, hermano mayor, quien pasó del vodevil al cine, bajo el mando de figuras como Edison, Méliès e Ince. Cuando John arribó, Francis ya era un nombre consolidado —es el tercer actor con más créditos en la historia del cine— y tenía montada una pequeña productora, lo que le facilitó el aterrizaje a John. Entre otros roles menores, John figura en *El nacimiento de una nación* como jinete del Klu Klux Klan. Debutó como director en 1917 con *El Tornado*, de Universal, luego de que Carl Laemmle exclamara: "dale el trabajo. Grita bien"[134]. De ahí en más, entregó dos a tres largometrajes por año. Entre ellos, *Up the river* (1930), el primero tanto de Spencer Tracy como de Humphrey Bogart.

La diligencia no fue una de las películas más taquilleras de ese año, pero levantó el género: fue nominada a Mejor Película y Mejor Director, entre otros, y ganó Mejor Actor de Reparto y Mejor Música. Todo pese a que ni siquiera el director era capaz de explicar el clímax. Los apaches acosan la mentada diligencia, mientras sus caballos se desploman uno a uno producto de los balazos de sus pasajeros. En la realidad, los animales fueron atados a alambres y caían al llegar al fin del carrete. Varios murieron o se quebraron las piernas. La pregunta obvia era: ¿por qué los apaches no disparan a los

caballos que propulsan la diligencia? Ford contestó: “porque habría sido el final de la película”. Es un eminente ejemplo de lo que el crítico Roger Ebert definió como “trama idiota”: aquella que contiene problemas que serían resueltos de inmediato si no todos los personajes fueran imbéciles.

Es una práctica más extendida de lo que una vara tan baja sugiere. Filmando *Armageddon*, Ben Affleck le preguntó al director Michael Bay por qué entrenar a obreros petroleros para ir al espacio en lugar de entrenar a astronautas en maniobras de perforación. “Cállate la puta boca”, le respondió Bay. No por nada la NASA votó *Armageddon* la película menos creíble. Les pasó por no llamar al 844-NEED-SCI, la *hotline* creada por la Academia Nacional de Ciencias para prestar asesoría científica al mundo del entretenimiento.

La diligencia era la 80° cinta de su protagonista, John Wayne. La mayoría eran películas B, generadas en la Fila de la Pobreza, muchas de ellas westerns. Pese que los unía la amistad, Ford se rehusó por años a convocarlo, pues esperaba a que alcanzara madurez dramática. Grabando *La diligencia*, Ford lo reprendía con dureza, en parte para compenetrarlo con el rol. “Bastardo estúpido”, le decía. Rindió frutos. Fue el film el que catapultó a Wayne al estrellato.

El género renació tras los sucesos de 1939. Incluso el plano aeronáutico fue testigo de sus frutos. Durante el primer testeo masivo del paracaídas, en agosto de 1940, el soldado Aubrey Eberhardt gritó “Gerónimo” para demostrar que no lo cegaba el terror, inspirado en el jefe apache con ese nombre de un western que vio en la víspera. Hasta los observadores en tierra firme lo escucharon, y el chillido trascendió[135].

Con o sin tramas idiotas, Ford se volvió el especialista consumado. Filmó la mayor parte de sus numerosos westerns en el mismo sitio: Monument Valley, Utah. No pocas veces las locaciones eran exactamente las mismas, por lo que sus piezas dejan cierto regusto a *déjà vu*. Sus colegas se mantuvieron alejados de esa locación por respeto a Ford.

Una de las muchas cintas producida en Monument Valley es *Fuerte apache*. Durante la producción, Ford inquiría al curandero local respecto del pronóstico meteorológico. Las predicciones eran precisas y comenzó a fiarse de ellas. Hasta que un día no hubo vaticinio alguno. El curandero informó de un desperfecto en su radio[136].

Un malentendido similar ocurrió durante la producción de *El fabuloso texano* (1947), cuando el productor contrató a indígenas del lugar para validar

el procedimiento de señales de humo. El productor los felicitó por el trabajo bien hecho, ante lo cual uno de ellos respondió: “no hay problema, lo aprendimos en las películas”[137].

Aunque Ford era un tipo erudito y sensible, cultivaba la imagen de rudo rufián de las tabernas. Durante la Gran Depresión, lo acosó un exactor de Universal cuya esposa requería de $200 para una cirugía. Para horror de los presentes, el cineasta lo botó al suelo y vociferó: “¿Cómo te atreves a venir aquí de esa manera? ¿Quién te crees que eres para dirigirme la palabra así?”. Antes de que el tembloroso sujeto dejara el edificio, el administrador de Ford le entregó un cheque por $1 000, y el chofer lo condujo de vuelta a casa. Allí lo esperaba una ambulancia para llevarlos al hospital. Un especialista voló desde San Francisco, pagado por Ford. El director compró una casa para la pareja y les entregó una pensión vitalicia[138].

Con tanto vaquero en el currículum, es llamativo que la obra de Ford más celebrada por la crítica no sea un western. Es *Las uvas de la ira*, con Henry Fonda, otro actor de la casa. Con ella Ford ganó el segundo de sus cuatro Mejor Director, hazaña aún no igualada. Hitler la vio varias veces a lo largo de 1940, y se llevó la errada impresión de que ese campesinado miserable sería barrido con facilidad por sus *panzers*. Stalin aprobó su exhibición en la URSS, creyendo que exponer las penurias del capitalismo fortalecería la ideología comunista. El efecto fue el contrario: *Las uvas de la ira* evidenciaba que incluso los estadounidenses pobres podían pagar un auto tarde o temprano. Stalin cambió de parecer y la prohibió[139].

Con los westerns, por el contrario, los soviéticos no se interpusieron. A partir de los 60, el bloque comunista publicó sus propias historias de vaqueros. En consonancia con su origen geográfico y entorno político, eran conocidas como “*red* westerns” si se ambientaban en Estados Unidos, y como “*easterns*” si acaecían en las estepas asiáticas.

CAPÍTULO 7
TIEMPOS DE CAMBIOS

El joven maravilla: Orson Welles

A las 8 PM del 30 de octubre de 1938, la radio CBS emitió una detallada descripción de una invasión marciana que asolaba Nueva Jersey. Los teléfonos de CBS, de la policía y de los periódicos no paraban de sonar. Algunos llamaron para averiguar dónde podían donar sangre[140]. En Grover's Mill, la zona cero, la torre de agua recibió disparos de atemorizados radioescuchas que la tomaron por una máquina de guerra marciana[141].

John Houseman, el productor del programa, relata que el alcalde de una ciudad del medio oeste, a través del teléfono:

> *Reportaba multitudes en las calles de su ciudad, mujeres y niños acurrucados en las iglesias, violencia y saqueos. Si, como ahora se enteraba, todo el asunto no era más que un chiste sucio, entonces él, personalmente, iba en camino a Nueva York a golpear al autor en la nariz.*

La policía irrumpió en las oficinas de CBS.

> *Las siguientes horas fueron una pesadilla. El edificio estaba repentinamente lleno de gente en uniformes oscuros. Echados fuera del estudio, nos encerraron en una pequeña oficina en otro piso. Aquí nos sentamos incomunicados mientras los empleados de la compañía estaban ajetreados recolectando, destruyendo o guardando bajo llave todos los guiones y grabaciones de la emisión. Finalmente, nos soltaron la prensa encima, devorando por horror. ¿De cuántas muertes habíamos escuchado? (Implicando que ellos sabían de miles). ¿Qué sabíamos de la estampida fatal en Jersey Hall? (Implicando que era una de muchas) ¿Qué hay de las muertes por tráfico? (Las fosas deben estar rebalsadas de cadáveres) ¿Los suicidios? (¿No han oído de aquel en Riverside Drive?).*

La emisión era una recreación de *La guerra de los mundos* de H. G. Wells, preparada con motivo de la víspera de Halloween.

Desde luego, no es el único caso en que la ficción ha percolado en los intersticios de la realidad. La policía de Frankfurt disparó contra un actor que grababa una persecución en *Interpol* (1957)[142]. De acuerdo a IMDb, durante el rodaje de *León* de Luc Besson un tipo que venía de asaltar una tienda se topó con autos de policía de la producción y se entregó a los extras en uniforme. El episodio más hilarante es el de *The dying of the light* (1994). Para simular un aeropuerto somalí abatido por años de guerra civil, la producción sustituyó el cartel de un aeropuerto de Kenia por "KISMAYO AIRPORT", aplicaron falsos balazos a un edificio y apostaron un escuadrón de vehículos armados con metralletas de utilería. Al descender a la losa, turistas que ignoraban del rodaje se abalanzaron aterrorizados de regreso al avión[143]. Con todo, ni un caso ha derramado tanta tinta como el de *La guerra de los mundos*.

Lo cierto es que el supuesto pánico generalizado se redujo a un puñado de reacciones puntuales, inmensamente exageradas por los periódicos. La radio venía desde hacía años escamoteándoles audiencia, y aprovecharon la oportunidad para desacreditarla como fuente noticiosa y mostrar a los auspiciadores que no era un medio fiable. *Editor and Publisher* editorializó que "la nación como un todo continua enfrentando el peligro de noticias incompletas y mal comprendidas a través de un medio que aún debe probar (...) que es competente para ejecutar el oficio de las noticias".

Muchos de los telefonazos eran quejas acerca de la aprobación de un show tan realista, o felicitaciones por la emisión de tan fabuloso programa de Halloween. Era inesperado. Buena parte del libreto se improvisó, y los efectos de sonido se consiguieron con simples artículos hogareños.

El suceso sí tuvo un efecto duradero (además de las marcas de los balazos en la torre de agua): el director del radioteatro ganó fama inmediata. Era un chico 23 años, que prefirió patiperrear por el mundo —recorrió parte de Irlanda en una carreta tirada por un burro— antes que aceptar una beca en Harvard. Durante días, estuvo en portadas de todos los continentes, y hasta Hitler citó el episodio en un discurso, evidencia de la corrupción y decadencia de Occidente. Su nombre era Orson Welles.

Seducidos por el estrellato súbito y lucidez narrativa, RKO fichó a Welles para escribir, producir y dirigir seis películas. El contrato ofrecía tal independencia creativa a un mocoso sin experiencia cinematográfica que la

prensa especializada se burló abiertamente.

Welles comparó el estudio de RKO con el mayor tren en miniatura del mundo. Se enclaustró por meses en una sala de proyección en un curso intensivo autoimpuesto de técnicas fílmicas. Vio *La diligencia* más de 40 veces, cada noche después de comer. “Era como ir a la escuela”, decía. Todo bajo la tutela de Gregg Toland, el mejor camarógrafo del mundo de acuerdo a Welles. A los 27, Toland era el primer camarógrafo más joven de Hollywood, y más tarde se encargó de manipular los lentes para William Wyler y John Ford.

Para su ópera prima, Welles incursionó en lo que los franceses llaman *film à clef*, o un “film en clave”: un sustrato de realidad tras una fachada de ficción. A través del magnate ficticio Charles Foster Kane, relató la vida de William Randolph Hearst, uno de los hombres más poderosos de la prensa estadounidense, y el único salario superior al de Mae West en Estados Unidos.

Hearst era una fuerza colosal de los tabloides. La propia expresión “prensa amarilla” fue acuñada a propósito de la guerra de publicaciones sensacionalistas que el *New York Journal* de Hearst y el *New York World* sostuvieron a mediados de la década de 1890. Una rivalidad que, en su afán por vender, agudizó una crisis diplomática que desembocó en la Guerra hispano-estadounidense, en la cual España perdió Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Guam. Ambos periódicos publicaban una tira cómica llamada *Hogan’s Alley* en la que aparecía un niño conocido como “El Chico Amarillo” por el color de su piyama[144]. Hearst incluso fundó un pionero estudio de animación en 1915 para explotar las caricaturas en pantalla. Casi más llamativo es que el dueño del *New York World* era el húngaro Joseph Pulitzer, cuya fortuna dio origen al premio homónimo. El sinónimo de periodismo de excelencia conmemora a un sujeto especializado en explotar los escándalos, la vida privada de la farándula, la exageración, la violencia y el sexo[145].

En RKO, nerviosos ante el riesgo de la operación que lideraba Welles, se mostraron incapaces de cumplir el acuerdo de no intervención. Enviaron espías al set y los ejecutivos aparecían sin previo aviso. Cuando asomaban, el equipo abandonaba sus tareas y se dedicaban a jugar sóftbol hasta que se marcharan.

Toland solicitó comandar la fotografía. Le entusiasmaba trabajar con Welles, primerizo, ignorante de las convenciones del cine y propenso a

romper esquemas. Con él podría ensayar técnicas que un consagrado no toleraría. Welles y Toland trataron el proyecto, en palabras de un historiador, “en un espíritu de fervor revolucionario”.

El resultado fue *Ciudadano Kane*, una innovación radical en el uso del sonido, de la profundidad de campo —mérito de Toland— y, sobre todo, de la estructura narrativa, en virtud de una complicada secuencia de *flashbacks*. Hasta la presentación fue inusual, al proyectar solo el título y obviar el elenco, práctica hoy habitual. Welles no se contentó con dirigir la película (en parte desde una silla de ruedas como consecuencia de un accidente en el plató). También la produjo, coescribió y protagonizó. Tenía 25 años.

Hearst hervía. Se lo retrataba como inseguro y vacío, y las referencias a su persona eran claras para quienquiera que supiera leerlas. “Rosebud”, una palabra clave en la trama y una de las citas más recordadas del cine, era el apodo con que el empresario designaba al clítoris de su amante, Marion Davies[146]. Para bloquear *Ciudadano Kane*, Hearst acusó a Welles de comunista, prohibió la publicidad de películas de RKO en sus periódicos y ofreció $805 000 al estudio para destruir el negativo. Cuestionó además que Welles no fuera convocado al servicio militar en tiempo de guerra. El director, exasperado por la interpelación, se presentó a un test físico y fue rechazado del Ejército por motivos no revelados. Hearst advirtió al ecosistema hollywoodense a través de su columnista de farándula que revelaría toda suerte de secretos embarazosos si no se aniquilaban esas cintas. A Welles le previnieron que una mujer desnuda saltaría a sus brazos tan pronto entrara a la habitación de su hotel y que un fotógrafo inmortalizaría la escena para desacreditarlo. El director evitó el hotel esa noche y nunca se supo si la maquinación era cierta o no. En RKO, merecedores de nuestro eterno reconocimiento, se mantuvieron firme a todos y cada uno de los embates y publicaron el film sin cortes.

Pese a la publicidad generada en torno a estas escaramuzas, *Ciudadano Kane* rindió poco en las boleterías. Fue nominado a nueve premios de la Academia y ganó Mejor Guion Original, pero cada vez que se la anunciaba se escuchaban abucheos.

Las pifias contrastan con el endiosiamiento posterior de los especialistas. En la encuesta decenal que *Sight & Sound* realiza entre críticos, *Ciudadano Kane* lideró cinco veces consecutivas, entre 1962 y 2002, y en 2012 se quedó con el vicecampeonato. En el sondeo entre directores, ganó dos de los tres realizados. Encabeza también el listado elaborado por American Film

Institute. En IMDb, la muestra más numerosa de la audiencia general, alcanza un meritorio 72° puesto entre 775 mil películas.

Ninguna de las obras posteriores de Welles alcanzó una figuración similar. Sin dejar el cine, volvió a la radio, montó un show de variedades y un musical en Broadway sobre *La vuelta al mundo en 80 días*. El día del estreno de este último, no podía recoger el vestuario porque se le adeudaban $50 000 al productor.

> *Llamé a Harry Cohn a Hollywood y le dije: "Tengo una historia grandiosa para ti si puedes enviarme $50 000 por telegrama en una hora. Firmaré el contrato y la haré". "¿Qué historia?", dijo Cohn. Llamaba desde un teléfono público, a cuyo lado había una vitrina con libros de bolsillo y le di el título de uno de ellos,* La dama de Shanghái.

Welles recibió el dinero en una hora. Veinte meses más tarde, Columbia estrenó *La dama de Shanghái*[147], protagonizada por el propio Welles y por su esposa, Rita Hayworth.

Su penúltimo rol fue la voz de Unicron en *Los Transformers* (1986), y en forma póstuma, su voz y figura inspiraron a Cerebro, de *Pinky y Cerebro*.

Impredecibles son los caminos del cine.

El cine como arma: La Segunda Guerra Mundial

Cuando *Ciudadano Kane* se estrenó, en mayo de 1941, el pleito estaba circunscrito a la ribera ajena del Atlántico. Todo cambió el amanecer del 7 de diciembre de 1941, con la agresión de un puerto hawaiano llamado Pearl Harbor. Al día siguiente, Roosevelt firmó la declaración de guerra.

La consecuencia más inmediata fue anticipar la jubilación de Greta Garbo. *La mujer de las dos caras*, dirigida por Cukor, se estrenó tres semanas después, punto en que el ánimo ya no estaba para comedias románticas. El film perdió plata, y la Garbo se retiró para siempre del cine. Vivió el resto de su vida sin cámaras, marido, hijos ni vida pública.

La Academia, a su turno, reemplazó en forma temporal el metal de las estatuillas por yeso pintado de dorado. Un material frágil, como pudo comprobar Barry Fitzgerald, quien decapitó su oscar por Mejor Actor Secundario mientras practicaba su swing de golf.

A nivel más general, el gobierno estadounidense creó la Bureau of Motion

Picture Affairs para canalizar los influjos del cine en pos del repentino rapto de fervor patriótico. La industria se cuadró. Fritz Lang, Jean Renoir y Alfred Hitchcock son algunos de los cineastas que pusieron de lo suyo. La actriz Veronica Lake implementó un publicitado cambio en su peinado para persuadir a las mujeres que laboraban en fábricas de adoptar modalidades más seguras. A un año de Pearl Harbour, cerca de un tercio de los largometrajes de Hollywood estaban relacionados con la guerra, así como la vasta mayoría de los documentales.

Frank Capra, el hombre en cuyos hombros descansaba el prestigio de Columbia, era quizás el recluta más dotado en la batalla de las imágenes. En trece años Capra obtuvo seis nominaciones a Mejor Director y capturó tres, por *Sucedió una noche*, *El secreto de vivir* y *Vive como quieras*. En el mismo periodo, ningún colega ganó siquiera dos. Claro que semejante desfile de condecoraciones partió con el pie izquierdo. Para su primera nominación, el presentador anunció que el ganador era “mi amigo Frank”. Capra se puso de pie para luego oír “el ganador es Frank Lloyd”. Llamó el regreso a la mesa el momento más largo, triste y humillante de su vida (un bochorno que solo superaría el erróneo anuncio de Mejor Película a *La La Land* en 2017). Impresionado con *El triunfo de la voluntad* de Riefenstahl, Capra orquestó en respuesta una serie propagandística llamada *Por qué luchamos*.

Walt Disney tuvo la oportunidad de colaborar de manera más sustancial que la conducción de ambulancias en tiempos de paz. Varios gobiernos sudamericanos exhibían lazos peligrosamente estrechos con los nazis. Conscientes de la popularidad de los personajes de Disney, el Departamento de Estado asignó a Walt como embajador de buena voluntad extraoficial. Se llevó a Sudamérica a un equipo de ilustradores, técnicos y compositores, con garantías financieras del gobierno. Con Europa continental noqueada por el momento, para Walt resultaba una alternativa atractiva de expansión comercial. Los filmes resultantes, *Saludos, amigos* y *Los tres caballeros*, ambientan a los personajes de Disney en locaciones tales como el Lago Titicaca, Río de Janeiro y las pampas argentinas. Los dibujos animados se complementan con filmaciones de grandes ciudades bien provistas de edificios, autopistas y residentes refinados, una sorpresa para muchos estadounidenses que aún imaginaban la mitad sur de su continente como un descampado semisalvaje.

Quien no quedó tan contento con el resultado fue el caricaturista René Ríos. El protagonista de Chile era un avión llamado Pedrito —así llamado

por el presidente Pedro Aguirre Cerda— quien bregaba por cruzar la cordillera para entregar el correo en Mendoza. A ojos de Ríos, Pedrito no representaba el alma de su nación. Fue en parte para responder a esta deuda que el dibujante, más conocido como Pepo, creó a Condorito, una cruza entre el ave nacional y el roto chileno[148]. Con el tiempo, se volvió tan popular en el mundo de habla hispana que Microsoft intentó adquirir los derechos para la versión en castellano de Windows 98[149].

John Ford excedió el plano fílmico. Fue nombrado teniente comandante en la Armada, y viajó junto a Gregg Toland a la campaña del Pacífico. Lo mismo William Wyler. Si no pudo aceptar en persona Mejor Director por *La señora Miniver* fue porque ese día cañoneaba Bremen. De hecho, se enteró una semana después de su victoria.

Hay casos similares entre los actores. Jackie Coogan piloteó en la campaña de Birmania. Douglas Fairbanks ganó la estrella de plata en Salerno. Henry Fonda obtuvo Estrella de Bronce por su participación en el Pacífico. James Stewart alcanzó a su tiempo el grado de Brigadier General, equivalente a contraalmirante.

Menos lúcida resultó la intervención del vaquero y actor Slim Pickens en la guerra (el mayor T. J. “King” Kong en *Dr. Strangelove* de Kubrick). Malinterpretaron su vasta experiencia en “rodeo” como “radio” y pasó su periodo en una estación de telecomunicaciones[150]. Ronald Reagan tampoco pudo viajar. Aunque ostentaba rango de capitán de reserva, los médicos le informaron que con su paupérrima visión le dispararía a un general estadounidense, “y probablemente fallarías”.

Más dramático fue el caso de la actriz Carole Lombard, esposa de Clark Gable. Ansiosa por volver a Los Ángeles tras una gira de venta de bonos de guerra, propuso volar. Su madre y el agente de prensa de Gable insistieron en mantener el tren programado. Lo rifaron con cara y sello, y ganó Lombard. Todos fallecieron al estrellarse el avión. Mordaz ironía, su último film estaba a punto de estrenarse, e incluía como respuesta de Lombard a la invitación de un piloto: “¿Qué podría ocurrir en un avión?”. La línea fue eliminada justo a tiempo en postproducción[151]. Viudo, Gable se enlistó y tomó parte en cinco combates. Hermann Göring, el segundo de la Alemania nazi, ofreció una recompensa equivalente a $5 000 por su cabeza.

Lockheed, uno de los principales fabricantes de aviones, profitó de la cercanía de sus instalaciones al epicentro mundial de la manufactura de fantasías. Disney, Paramount, y 20th Century Fox articularon sus destrezas

escenográficas para camuflar la sede como suburbio californiano. Los techos se tapizaron de casas, césped y árboles de utilería, a las pistas de aterrizaje y estacionamientos se las enmascaró de campos de alfalfa, y los empleados debían recoger ropa de lavandería de los colgadores dispuestos en los falsos jardines. Estas medidas eran aún más imperiosas luego de que Jack Warner, temiendo que un bombardeo japonés confundiera Warner Bros. con dicho blanco, mandara a pintar en el techo LOCKHEED PARA ALLÁ, seguido de una flecha de seis metros[152].

Entre 1942 y 1945, mientras en Europa regía el horror, Hollywood experimentaba sus años más estables y lucrativos. Las exportaciones a Europa continental casi desaparecieron, pero al Reino Unido se incrementaron de forma notoria. De entre los muchos que se dejaron hechizar por la bonanza estuvo un joven Fidel Castro. Viajó a Hollywood y consiguió empleo como extra en MGM. Apareció en *Bathing Beauty* y en *Vacaciones en México*. En esta última, como jovial bailarín que sacude el esqueleto en un club de la elite capitalista[153] (disponible en YouTube, para regocijo infinito de la humanidad toda[xi]).

Pearl Harbor trajo a la mesa la idea de filmar *Everybody Comes To Rick's*. El proyecto tomó cuerpo el día posterior a la agresión. Dos semanas después, Warner Bros. le cambió el título a *Casablanca* para dotarla del necesario exotismo, y lo anunció como un hecho consumado antes de que un solo contrato fuera firmado. Los puestos se llenaron con la marea de exiliados que originó el conflicto. Solo tres actores del elenco principal nacieron en Estados Unidos.

El más extranjero de todos era Michael Curtiz, el director. Nacido en Hungría como Mihaly Kertesz, llegó a Nueva York en 1927. Al desembarcar, se vio rodeado de fotógrafos, reporteros, banderas y desfiles. "¡Nunca imaginé nada tan colosal!", exclamó ante un representante de Warner Bros. "Dime, ¿Harry Warner despliega tales desfiles para cada director que trae a Estados Unidos?". "Bueno, no", le respondió, "es solo para quienes arriban un 4 de julio"[154].

El inglés de Curtiz competía con el de Sam Goldwyn. Filmando *La carga de la Brigada Ligera*, pidió "caballos vacíos" en lugar de "caballos sin jinetes". En una de piratas con Errol Flynn, quiso decir *lunge* (algo así como "al abordaje") pero el equipo entendió *lunch* y abandonaron el set para almorzar[155]. En *Casablanca*, Curtiz demandó un *poodle*. Cuando Curtiz vio el perrito gritó: *"A poodle of water!"* (¡una poza de agua!). El actor Peter

Ustinov decía que Curtiz "olvidó cada palabra de su nativo húngaro sin tomarse la molestia de reemplazarlas por otro idioma". No le impidió dirigir 166 films.

El ambiente de guerra empapaba el set de *Casablanca*. Por razones de seguridad, no se pudo filmar de noche en un aeropuerto. En consecuencia, imitaron al avión con un modelo de cartón y perspectiva forzada, representando a la tripulación mediante actores diminutos para dar la ilusión del tamaño real. James Cameron hizo lo mismo con la sala de máquinas en *Titanic*.

Al grabar *La Marsellesa* ensordeciendo la canción alemana, lágrimas genuinas brotaron de algunos extras. Muchos eran refugiados. Conrad Veidt, quien personifica al mayor del ejército alemán, dejó Alemania luego de que en el cuestionario racial impuesto por Goebbels se autoidentificara como judío. No lo era, pero su esposa sí, y no iba a renunciar a la mujer que amaba. Veidt estipuló en su contrato que solo interpretaría villanos, pues desprestigiarlos a través de la pantalla era su aporte a la cruzada bélica. El estudio se cuadró, en parte por motivaciones comerciales, y decidió que todos los personajes desagradables serían de países enemigos, como Italia.

Para el protagonista se anunció al comienzo a Ronald Reagan, un bluf para mantener su nombre en la prensa. El elegido era en verdad Humphrey Bogart. No parecía una alternativa natural. Su filmografía se forjó a punta de villanos y matones. En sus primeras 45 películas, fue ahorcado o electrocutado ocho veces, sentenciado a cadena perpetua nueve, y acribillado doce. Su empleador Jack Warner lo declaró abiertamente feo y medía 1,73 m, dos centímetros menos que la receptora de sus caricias, Ingrid Bergman. La sueca, atraída a Hollywood por David O. Selznick, aún se encontraba bajo contrato de MGM. Warner Bros. la intercambió por Olivia de Havilland. Bogart usó zapatos con plataforma, se paró sobre cajas, se sentó sobre almohadas, o pidió a Bergman que se reclinara. Todo bajo la mirada atenta de la mujer de Bogart, quien sospechaba de un *affaire* y supervigilaba las escenas de amor detrás de las cámaras.

De hecho, Miss Bogart tenía motivos para preocuparse por los manoseos de su marido. Pero no sobre el cuerpo de Bergman, sino sobre el de otros colegas de la actuación. En medio de la producción, murió John Barrymore. Bogart y otros miembros del elenco sobornaron al personal de la morgue, tomaron el cadáver, y lo sentaron en una silla de la casa de Errol Flynn. Cuando Flynn entró, "asintió a Barrymore, caminó tres pasos y se paralizó.

¡Ese momento fue fantástico! Hubo un terrible silencio, y luego dijo '¡Oh, mi Dios!' y se abalanzó de regreso y tocó a Barrymore, y luego saltó. Barrymore estaba frío como hielo. [Entonces] gritó 'Muy bien bastardos, ¡salgan!'"[156].

La cinta fue presentada en noviembre de 1942, pocos días después de la captura de Casablanca a manos de las tropas estadounidenses. Debutó para el público general el 23 de enero, mientras Rooosevelt y Churchill presidían la Conferencia de Casablanca y delineaban la estrategia de guerra. Todo muy simbólico, aunque hay que aclarar que los blockbusters de esos años rara vez abrían en verano, porque pocas salas contaban con aire acondicionado.

La taquilla no fue espectacular, pero ganó Mejor Director, Mejor Guion Adaptado y, la joya de la corona, Mejor Película. Tan pronto se anunció este premio, fue el productor Hal B. Wallis quien se puso de pie para recibirlo. Era la usanza.

> *Cuando vi a Jack [Warner] correr al estrado adelante de mí y tomar el premio con una sonrisa ancha y luminosa, y un rostro de gran satisfacción, no podía creer lo que ocurría.* Casablanca *era mi creación; Jack no había tenido absolutamente nada que ver con ella. Mientras la audiencia jadeaba, traté de salir al pasillo, pero la familia Warner entera estaba sentada bloqueándome el paso. No tuve más alternativa que sentarme de nuevo, humillado y furioso. Casi cuarenta años después, aún no me he recuperado del shock.*

Enfurecido, Wallis renunció a Warner Bros. al mes siguiente.

El prestigio de *Casablanca* se consolidó con el paso de las décadas, al punto de que hoy compite por la mejor de todas. Es por todos conocida la frase más célebre: *"play it again, Sam"*; en referencia a *As Time Goes By*, el *leitmotiv* del personaje. En realidad, esa frase nunca se enuncia, confusión que no impidió que a la canción la salpicara la ducha del éxito. Woody Allen incluso dirigió una película llamada *Play it again, Sam* (justo antes de *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre sexo pero nunca se atrevió a preguntar* y su teta asesina gigante que asola la campiña).

Pudo ser muy diferente. El encargado de la banda sonora (Max Steiner, el mismo de *Lo que el viento se llevó*) quería emplear una composición propia y pidió refilmar las escenas que contuvieran *As Time Goes By*. Sin embargo, para entonces Bergman se encontraba abocada a *Por quién doblan las campanas* junto a Gary Cooper, con el pelo corto. No habría cómo explicar en la trama una melena así de errática (en *La hoguera de las vanidades* lo que

cambió de dimensiones entre el inicio y el fin de la producción fueron los pechos operados de Melanie Griffith).

Es en vista del tremendo prestigio de *Casablanca* que resulta tan memorable la guasa de 1982. Un escritor desempleado envió un guion titulado *Everybody Comes to Rick's* a 127 agentes de Hollywood. Los 31 que se dieron el tiempo de leerlo lo rechazaron de plano. Ni uno solo lo reconoció como el libreto de *Casablanca* con los nombres cambiados[157].

En 1946, los hermanos Marx lanzaron *Una noche en Casablanca*. Jack Warner le exigió eliminar la palabra "Casablanca" del título. Groucho cuestionó si acaso Warner Bros. poseía los derechos de la ciudad más populosa de Marruecos y si en verdad creía que las audiencias no podrían distinguir a su hermano Harpo de Ingrid Bergman, entre otros disparates. El golpe de gracia vino cuando Groucho acusó a Warner de infringir derechos de autor al llamar a su empresa "Warner Bros.". "Profesionalmente", escribió, "éramos hermanos mucho antes de que ustedes lo fueran". Warner se dio por vencido.

Era el estilo de los Marx.

En una ocasión, Harpo junto con Ben Hecht y otros amigos del espectáculo formaron un conjunto de música de cámara. Groucho quiso unirse, pero lo excluyeron porque solo tocaba la mandolina, un instrumento indigno de la "Ben Hecht Sinfonetta". La noche del primer ensayo, en el segundo piso de la casa de Hecht, Groucho apareció de improviso por la puerta. "¡Cállense, por favor!", y desapareció tras un portazo. Algo confundidos por la aparición, reiniciaron la pieza, y de nuevo Groucho emergió: "¡Cállense, horrendos amateurs!". Al comenzar por tercera vez, un atronador sonido orquestal irrumpió de la planta baja. Era la obertura de *Tannhäuser*. Bajaron las escaleras y encontraron a Groucho dirigiendo la Orquesta Sinfónica de Los Ángeles, al menos cien apretujados músicos en el living de Hecht[158].

En otra ocasión, Irving Thalberg regresó a su oficina y encontró a los Marx desnudos asando patatas en la chimenea, a modo de protesta por su demora en atenderlos[159]. Alguna vez hicieron emerger a Thalberg de su despacho prendiendo fuego a una pila de papeles en su puerta y gritando "¡fuego!"[160].

El cine europeo se iba a levantar de la guerra. De un modo algo excéntrico, quizás, pero bien parado en sus dos pies.

Hay vida allá afuera: El cine de autor en Europa y Japón

Italia se rindió relativamente pronto en la Segunda Guerra, lo que dejó las instalaciones bastante menos maltrechas que las de sus vecinos más pertinaces. Si bien la mayoría de los autores se formó en el *Centro Sperimentale* instaurado por Mussolini, marcaron distancia con el estilo artificioso y grandilocuente que se les inculcó. Por el contrario, impulsaron un relato enfocado en la cotidianidad de la sociedad de posguerra, en el llamado neorrealismo. Apartándose de las convenciones de Hollywood, priorizaron la filmación en locaciones y luz natural, con frecuencia con actores no profesionales, prácticas que influenciaron a los realizadores europeos y brasileños posteriores. Los tres puntales del neorrealismo italiano son Luchino Visconti, Roberto Rossellini y Vittorio De Sica. Este último es el hombre detrás de *El ladrón de bicicletas* (1948), cuya crudeza para retratar la Italia de fines de los 40 no da tregua en punto alguno del metraje.

Rossellini fue además faro de aprendices. Bajo su alero se forjó Michelangelo Antonioni, así como Federico Fellini, quien le oficiara de guionista. Ambos pusieron a Italia a la vanguardia del cine modernista.

Fellini entró a estudiar derecho en 1939 para evitar la conscripción obligatoria en el ejército de Mussolini. No hay registro de asistencia a una sola clase. En lugar de eso, pasó su tiempo embolsándose liras en calidad de reportero. El puesto le permitió conocer al actor Aldo Fabrizi, quien lo contrató como su asistente. Fellini migró luego a los guiones radiales.

Tras la caída de Mussolini, Fellini abrió un negocio llamado La Tienda de las Caras Chistosas, donde dibujaba caricaturas de los soldados estadounidenses. Roberto Rossellini entró, comprendió que ese tipo merecía más que afanes de supervivencia, y lo invitó a contribuir en el guion que por entonces elaboraba. El salto de libretista a director fue cosa breve, y para 1962 ya contaba ocho películas total o parcialmente bajo su comando. Entre ellas, *La Strada*, receptora del primer Mejor Película Extranjera. Y *La dolce vita*, protagonizada por Marcello Mastroianni y Anita Ekberg, pero más citada a propósito de un personaje secundario: un fotógrafo intruso que persigue a las celebridades. Fellini llamó a este personaje Paparazzo, como se denomina a los insectos de zumbidos molestos en un dialecto del italiano, y es por eso que hasta hoy hablamos en plural de los *paparazzi*[161]. Junto a *L’avventura* de Michelangelo Antonioni, *La dolce vita* marca el fin definitivo

del neorrealismo y el arribo del periodo simbolista de Fellini.

Tras un trabajo colectivo junto a De Sica, Visconti y Mario Monicelli, en la cabeza de Fellini pululaba una vaga idea de su próxima trama. Durante el trabajo de preproducción, la olvidó por completo. Planeaba abandonar el proyecto, hasta que asistió al 60° cumpleaños de Bocio, un camarógrafo de Cinecittà.

> *Tomé una copa, le deseé un feliz cumpleaños, y Bocio dijo: "esta película será espléndida". Me sentí un traidor, un capitán abandonando a su tripulación. Le agradecí a Bocio y en vez de volver a mi carta [de renuncia] me senté en un banco y pensé "soy un director que no recuerda lo que quería hacer", y en ese momento la película estaba hecha: "eso es lo que haré. La historia de un director que no recuerda su propia película"*[162]

Fellini convocó de nuevo a Mastroianni, instaló una nota debajo del visor de la cámara que rezaba: "Recuerda, esto es una comedia", y se lanzó a filmar. El resultado fue *8½*, así llamada por sus seis películas y dos cortometrajes precedentes (6+2 x ½ =7), más el film colectivo (½). Le valió el tercero de sus cuatro Mejor Película Extranjera.

Uno de los guionistas de Fellini fue Pier Paolo Pasolini, luego elevado a director. Su obra más conocida es *El evangelio según San Mateo*, que dedicó al papa Juan XXIII, pese a su condición de ateo, pionero defensor de la causa homosexual y exmilitante comunista. Digo "ex" porque lo expulsaron del partido por sus incursiones sexuales con adolescentes. Las siguientes piezas de Pasolini configuran una particular interpretación marxista de la historia. Tras su asesinado en 1975, su visión halló un continuador en Bernardo Bertolucci. Él es el hombre detrás de *El último tango en París*, una reflexión en torno al sexo y la muerte, y *Novecento*, un coloso de seis horas acerca de la lucha de clases en Italia.

De la ocupación nazi surgió en Francia la *Nouvelle Vague*, o Nueva Ola. En 1948, André Bazin formuló el concepto de *caméra-stylo* (cámara-lápiz), que entiende al cineasta como un "escritor en la luz" del lenguaje audiovisual. Bazin creó *Cahiers du cinéma* (Cuadernos de cine), una publicación que le dio espacio para elaborar estos y otros conceptos por escrito. Bazin rechazaba la estética de los montajes. La continuidad *à* la hollywoodense o los cortes bruscos de Eisenstein no tenían lugar en su cine. Lo suyo eran composiciones cuidadas con antelación para evitar la postedición y las tomas largas. Tediosamente largas para el malacostumbrado ojo contemporáneo: si en los

40 la escena promedio duraba 26 segundos, hoy son solo 6[163]. Bazin llamaba a este método *mise-en-scène*, la "puesta en escena" de los elementos fílmicos que luego serán capturados por las cámaras, un concepto que tomó prestado del teatro.

Cahiers du cinéma se volvió el buque nodriza de un grupo de jóvenes *cinéphiles*: François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Eric Rohmer y Jean-Luc Godard (primo hermano del expresidente de Perú, Pedro Pablo Kuczynski[164]), quienes transitaron desde la crítica hacia la dirección. Junto a Alain Resnais conformaron la médula de la Nueva Ola y su "política de los autores". El cine se entendía como medio de expresión de un individuo en control de su arte, en contraposición a la elaboración por encargo del modelo de estudio. Decían que los directores son a las películas lo que los poetas a las poesías, una noción que habría descompaginado el universo mental de un Harry Cohn o un Irving Thalberg. La narración se asociaba más a novelas o ensayos que a elaboraciones de la maquinaria industrial. El sexo, a diferencia de en Estados Unidos, figuraba como una pulsión humana natural. El enfoque derivaba además en presupuestos abordables.

En 1959, los tres principales exponentes de la Nueva Ola debutaron en el mundo de los largometrajes, con cámaras en mano y filmación en locación. Truffaut con *Los 400 golpes*, Resnais con *Hiroshima, mon amour*, y Godard con *À bout de souffle*. El estilo de continuidad de Hollywood, construido a lo largo de trabajosas seis décadas, era radicalmente obviado en pos de un relato desnudo y reflexivo. "La fotografía es la verdad", decía Godard, "el cine es la verdad 24 veces por segundo". Respecto de las producciones tradicionales norteamericanas Godard comentaba que:

> *sus movimientos de cámara son feos porque sus sujetos son malos, su elenco actúa mal porque su diálogo carece de valor; en una palabra, no saben cómo crear cine, porque ya no saben qué es.*

À bout de souffle fue filmada con un presupuesto tan exiguo que en lugar de rieles Godard sentó a su camarógrafo en una silla de ruedas y lo empujó de un lado a otro por el set. Influenció a numerosos autores. Como la belga Chantal Akerman, tan resuelta a dedicar su vida al séptimo arte que partió de cajera de un cine porno, al que luego robó para financiar su primera película, *Hotel Monterey* (1972).

El mayor triunfo comercial de Godard fue *El desprecio*. La cinta contaba con al menos dos grandes atracciones, ambas localizadas bajo el cuello de

Brigitte Bardot. La actriz fue la gran *sex symbol* de los años 50 y 60 desde su aparición en la sensual *Y Dios creó a la mujer* (una película cuyo título malinterpretó mi religioso bisabuelo, quien tuvo la desafortunada idea de invitar a mi bisabuela a verla).

Truffaut luego adaptó una novela de Ray Bradbury. En 1953, el escritor se aprestaba a publicar *El Bombero*, sobre una sociedad distópica post 2010 en la que los libros son ilegales y la función de los bomberos es quemarlos. El título, sin embargo, no le satisfacía del todo. Llamó a los bomberos para averiguar a qué temperatura arde el papel y le respondieron que 451° Fahrenheit. “Lo invertí a ‘Fahrenheit 451’, porque me gustó el sonido”[165]. Es por esto que en los navegadores de Internet el mensaje oficial de error “No disponible por razones legales” es el HTTP 451[166]. Truffaut lanzó *Fahrenheit 451* en 1966. En línea con la destrucción de textos de la trama, los créditos son hablados en lugar de escritos.

Fue Truffaut quien primero formalizó la “teoría de autor”. Para él, el máximo exponente era Hitchcock, a quien admiraba sin tapujos, y sobre quien publicó un libro de entrevistas titulado *Hitchcock/Truffaut*. En él, el maestro del suspenso explica que no se inspira en sueños desde que despertó en mitad de la noche para anotar una trama brillante. La mañana siguiente tomó la nota, expectante, y leyó lo siguiente: “Chico conoce a chica”.

Truffaut se dio también gustos en el cine comercial, y actúa en *Encuentros cercanos de tercer tipo*, de Spielberg. Como suele ocurrir con los franceses, con un acento tan tupido que al pronunciar: “*They belong here more than we*”; varios entendieron “Zey belong here, Mozambique”. Causó tanta gracia que imprimieron camisetas con la frase.

La Nueva Ola consiguió un insospechado éxito comercial. Todo parecía tan espartano y sencillo que el ambiente se plagó de *cinéphiles*. Tipos que, armados de raudales de energía creativa, presupuestos paupérrimos y experiencia mínima, se lanzaban a la aventura. La Nueva Ola acabó a mediados de los 60 como fenómeno colectivo. Truffaut, Godard y Resnais, así como un pequeño grupúsculo de autores talentosos, continuaron dominando la escena francesa hasta entrados los 70.

La Nueva Ola francesa probó que era posible robarle unos cuanto tickets a Hollywood sin vender el alma en el proceso e insufló de entusiasmo a las agonizantes colonias fílmicas del Reino Unido y la Alemania Federal. Propició además segundas o terceras olas en países donde la escena ya era sana, como Italia y Japón.

En Japón, la primera pieza japonesa que captó atención internacional fue *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, que ganó el León de Oro en el festival de Venecia. Relata las versiones diferentes, contradictorias y acomodaticias, provistas por distintos testigos de un mismo crimen. La narración discontinua de perspectivas múltiples fue luego emulada por autores como Kubrick (*Casta de malditos*), Tarantino (*Pulp Fiction* y *Jackie Brown*) y Alejandro González Iñárritu (*Amores perros, 21 gramos, Babel*). Parte de *Rashomon* fue filmada bajo un denso bosque, de cuyas copas llovían babosas con tal periodicidad que el elenco debía aperarse de sal.

Para *Los siete samuráis* (1954), Kurosawa escribió una carpeta completa para cada personaje que pronunciara diálogos. Contenía detalles sobre su pasado, comida favorita, vestimenta, reacciones en el campo de batalla, y todo lo que se le ocurriese. A los 101 residentes de la villa donde se filmó les creó árboles genealógicos, de manera que todos identificaran las relaciones familiares entre unos y otros. Con tanta esmero, el rodaje se extendió mucho más allá de lo planificado. La batalla final, programada para fines de verano, se grabó en pleno invierno a temperaturas casi de congelación. Los ejecutivos, atribulados por la escalada de costos, clausuraron la producción dos veces. En lugar de luchar, en ambas ocasiones Kurosawa se fue a pescar. Había ya tanto dinero invertido, razonó, que tarde o temprano aprobarían el remanente. Estaba en lo correcto. *Los siete samuráis* repitió el León de Plata y cosechó dos candidaturas al Oscar.

Con sus siguientes entregas de samuráis, Kurosawa elevó los duelos de espadas a la categoría de arte. George Lucas, Stanley Kubrick y Sergio Leone se cuentan entre sus devotos de Occidente. En los 90, Kubrick recibió una carta de un ya anciano Kurosawa. Se debatió por meses sobre cómo redactar una respuesta a la altura del maestro. Redactó un borrador tras otro. En el verano de 1998, puso punto final a la agonía y se disponía a enviar la misiva cuando Kurosawa murió.

No hay otros directores japoneses ni remotamente tan reconocidos en Occidente como Kurosawa, aunque un verdadero cinéfilo podrá nombrar a Mizoguchi Kenji y Ozu Yasujirō, más tradicionalmente japoneses en su narrativa.

Desde mediados de los 60, los televisores a color y la despiadada competencia del cine estadounidense frenaron el envión japonés. Dos de los principales estudios quebraron en la década siguiente y la producción se concentró en dos géneros orientados al consumo interno: los gánsteres

contemporáneos y producciones semipornográficas, que mezclan sexo y sadismo para cocer un caldo distintivamente nipón.

En Suecia, Ingmar Bergman exploró temas como la enfermedad, la muerte, la fe o la traición. Otra de sus ocupaciones fue confundir a todo el mundo con su nombre y el de Ingrid Bergman. Acá se lo aclaro: no hay parentesco con la actriz (quien actuó en una de sus películas), pero la quinta y última mujer del director se llamaba también Ingrid, por lo que, siguiendo las usanzas suecas, muchos la citan como Ingrid Bergman. Ingmar Bergman dirigió más de 60 películas y más de 170 obras de teatro, sin contar nueve *spots* de jabones Bris, cuyo mayor desafío fueron las nueve variaciones del *jingle*: "¡Bris mata las bacterias! ¡Sin bacterias, sin olor!".

Lo más conocido de Bergman es *El séptimo sello*, donde un caballero de los años de la peste negra juega un partido de ajedrez contra la Muerte (*spoiler alert*: Muerte gana). Sergio Leone decía de Bergman que "no se lo puede considerar un cineasta, utiliza el cine para hacer literatura", y Woody Allen que "es probablemente el mayor artista fílmico... desde la invención de la filmadora". Murió el 30 de julio de 2007, el mismísimo día que Michelangelo Antonioni[167].

España, a su turno, resintió la partida de Buñuel a Francia y México, exiliado por los fascistas. Pero su influencia no era exiliable, y es particularmente notoria en la obra de Carlos Saura.

Mientras Europa se rearmaba, en Estados Unidos la industria se desarmaba. No iba a morir, pero por un momento iba a desear no haber nacido.

La crisis del sistema de estudio

El *peak* de asistencia se alcanzó en 1946. Dos tercios de los estadounidenses posaba su trasero al menos una vez a la semana en una sala de cine. No iban a ver "una película", como es hoy, sino a "las películas", a curiosear lo que sea que estuvieran dando.

Eso, hasta que sobrevino una cascada de golpes al régimen empresarial imperante. Los más afectados fueron los cinco estudios grandes (20th Century Fox, RKO, Paramount, Warner Bros. y MGM) y los tres medianos (Universal, Columbia y United Artists).

Primero fue una serie de medidas proteccionistas que, desde mediados de los 40, restringió los mercados italiano y británico. Luego, desde 1947 los comunistas padecieron de una hosca caza de brujas. Cualquier afiliación a la hoz y el martillo era potencialmente inculpatoria. En noviembre, ocho guionistas y dos directores fueron condenados a un año de prisión por

negarse a prestar testimonio. Los estudios expulsaron a estos sujetos de sus cargos y se instaló una lista negra extraoficial con los sospechosos de transpirar ideas de Marx y Engels. En esta atmósfera inquisidora, las películas se volvieron más conservadoras y menos disruptivas.

Los estudios recibieron otro empellón desde sus propias filas. Olivia de Havilland, la dulce y mansa Melanie en *Lo que el viento se llevó*, tenía poco de dulce y mansa en el mundo de los vivos. Demandó a Warner Bros. por la práctica, entonces extendida, de prolongar unilateralmente los contratos. El estándar de siete años se ampliaba sin límites como consecuencia de pausas o negativas a actuar de una pieza determinada, impidiéndoles trabajar con otros estudios. Bette Davies había intentado la vía judicial antes que de Havilland, pero las condiciones habían cambiado con la conformación de los sindicatos de actores (1938), directores (1939) y guionistas (1941), que ofrecían contrapesos al poder de los estudios. El sindicato de actores apoyó a de Havilland y la Corte Suprema le dio la razón. El balance de poder se reacomodó.

En 1948, la Corte Suprema dictó la llamada “decisión Paramount”, que suprimió la integración vertical producción-proyección, forzando la escisión de las compañías. MGM, 20th Century Fox y Warner tuvieron que vender sus salas. RKO, presagiando que esto ocurriría, las había vendido poco antes. Los estudios no tendrían ya asegurado espacio alguno en la proyección, y tendrían que salir a competir al mercado abierto.

La Corte Suprema vetó además el block booking, esos combos forzados de películas que concibió Zukor para las salas que no fueran de su propiedad (aunque no prohibió las “subastas ciegas”, que fuerzan a las salas a comprar las licencias sin ver las películas, práctica hasta hoy legal). La supresión del block booking marcó el inicio del fin de las “películas B”, esas vasallas módicas con que abrían los programas dobles.

Las tradicionales cintas de género, como westerns y las de terror, continuaron captando un espacio, pero las restricciones presupuestarias desplazaron parte importante del quehacer fílmico a dramas realistas y a menor escala, más enfocados en los pliegues psicológicos que en el espectáculo.

Otro garrotazo fue propinado por un adversario que hasta hace poco se creía inofensivo. En una época tan reciente como 1939, *The New York Times* explicaba que la televisión nunca sería competencia para la radio pues “la gente debe sentarse y mantener sus ojos pegados a la pantalla. El

estadounidense promedio no tiene tiempo para eso”[168]. Darryl F. Zanuck pensaba algo similar: “La Televisión no logrará aferrarse por seis meses a ningún mercado que capture. La gente pronto se cansará de pegar sus ojos a una caja de madera cada noche”.

Por el contrario, desde los 40 la televisión comenzó a capturar una creciente tajada de la atención audiovisual. Para competir, las salas de cine explotaron sus ventajas comparativas: tamaño, calidad y, sobre todo, color. En 1945, el 8 % de las piezas hollywoodenses usaban el costoso Technicolor de tres negativos. La migración aceleró cuando el gobierno estadounidense ingresó una demanda antimonopolio contra Technicolor y Kodak. En 1948, Kodak se vio compelido a disponibilizar las patentes de su sistema. La misma empresa introdujo en 1950 Eastmancolor, un proceso más simple y barato para la gama completa de colores a través de un solo negativo, accesible mediante cámaras convencionales. En 1954, las películas a color ya eran más de la mitad. Al despunte de la década de los 70, solo sobrevivían relictos de blanco y negro.

La masificación de la televisión tomó cuerpo en los años 50. En Estados Unidos, los equipos subieron de 4 millones en 1950 a 32 millones en 1954. Para 1953, cuando el 46 % de los hogares poseía un equipo, se cortaba la mitad de boletos de cine respecto al máximo de 1946. A medida que la TV erosionaba la audiencia, los estudios vieron en el formato un nuevo medio de lucha. Desde 1932, la relación horizontal/vertical se había estandarizado en 1,375:1, el llamado formato académico, muy similar al de la televisión. Se podía pensar en algo más espectacular.

En 1953, 20th Century Fox desempolvó el CinemaScope, una técnica de fines de la década del 20 que ofrecía una visión panorámica de 2,35:1. De acuerdo a Fritz Lang, esa alargada figura era solo apropiada para “culebras y funerales”. En opinión de Sidney Lumet, un sinsentido hasta el día en que las personas sean más anchas que altas. Promocionada como “te pone A TI en la película”, CinemaScope se impuso por sobre sus competidores porque se podía implementar con equipos convencionales. En el camino quedaron Cinerama, que fundía la imagen de tres proyectores sincronizados en una gran pantalla curva, y VistaVision, la apuesta de Paramount. Para fines de 1954, Paramount era el único de los grandes que aún no se sumaba a Cinemascope. Así como el inicio del sonido favoreció musicales y diálogos ricos, el formato panorámico propició épicas a gran escala.

A fines de los 60, Cinemascope fue reemplazado por Panavision, pero la

proporción para “culebras y funerales” perdura hasta hoy. Por eso ver películas en televisores tradicionales exige insertar gruesas franjas negras arriba y abajo, o bien sacrificar contenido a la derecha e izquierda, una mutilación de la que los televidentes rara vez se enteran.

Otra arma en el combate contra la televisión fue la proyección en 3D. La ilusión de tridimensionalidad es una idea mucho más antigua de lo que pareciera. La primera patente de cine 3D, de William Friese-Greene, data de la década de 1890. Hay películas en 3D de 1936 destinadas glorificar la obra nazi[169].

A partir de 1952, se experimentó con un proceso llamado Natural Vision, que inauguró *Bwana, el diablo de la selva* (1952). Se promocionó con la promesa de “un león en tu regazo” y “un amante en tus brazos”. Una muy mala película, pero suficiente para demostrar que la tecnología era viable. *Bwana, el diablo de la selva* destapó un intenso —aunque efímero— frenesí. Warner Bros. lanzó la muy superior *Casa de cera* (1953). Por esas paradojas del destino, se escogió como director de esta pieza fundacional de la tridimensionalidad a André de Toth, un hombre tuerto y por consiguiente carente de visión 3D[170]. *Casa de cera* narra cómo el dueño de un museo quema las instalaciones para cobrar el seguro. Durante el rodaje, el fuego se escapó de control, agujereó el techo e hizo arder las cejas del protagonista. De Toth, espantado ante la licuefacción de los maniquíes de cera, continuó filmando, incluso después del arribados los bomberos. La recepción fue tan positiva que Jack Warner anunció que en el futuro los espectadores llevarían visores para 3D “con tan poco esfuerzo como hoy llevan relojes”.

Grandes nombres se sumaron al 3D. *Con M de muerte* fue la apuesta de Hitchcock. Corría 1954 y la moda estaba decayendo, pero en Warner Bros. insistieron. Como las cámaras 3D eran incapaces de enfocar el dedo que disca un teléfono, Hitchcock mandó a construir un dedo gigante hecho de madera, y su correspondiente sobredimensionado dial. Otras de sus exigencias eran más típicas de su estilo. Filmó varias veces la escena del apuñalamiento con tijeras hasta que el metal brilló, porque a su juicio “un asesinato sin tijeras que brillan es como espárragos sin salsa holandesa: insípido”. Con la mano en el corazón, ¿osaría usted comer espárragos sin salsa holandesa?

Natural Vision causaba agotamiento visual, y para 1955 había desaparecido el factor novedad. Algunos parques de diversiones siguieron proyectando 3D, pero poco más.

Otra vía de combate fueron los espectaculares negativos de 70 mm. Se los

ven en superproducciones como *Ben-Hur*, *Espartaco*, *West Side Story*, *Lawrence de Arabia* y *La novicia rebelde*. Muchos creyeron que se volvería el estándar. En torno a 1970, sin embargo, se volvió a los 35mm. Hoy la bravura de los 70mm se reserva para exhibiciones excepcionales, como el IMAX, y contadas películas de distribución masiva, como *Los 8 más odiados* de Tarantino.

Pese a los esfuerzos en formato y tridimensionalidad, la televisión y los cambalaches empresariales pusieron fin a la era dorada de Hollywood. Los grandes estudios sobrevivían apenas. Solo tras mucha resistencia aceptaron que las películas de archivo redituaban más en televisión que apolillándose en bóvedas. La huella la abrió Howard Hughes en 1954, dueño de RKO desde seis años antes. Esos dólares extra dilataron las pupilas hasta del más recalcitrante, y dentro de dos años todos estaban en la misma. Para desgracia de Paul Newman, claro está. Newman se avergonzaba tanto de su debut en *El cáliz de plata* que cuando fue emitida en televisión gastó $1 200 en avisaje en los dos periódicos principales de Los Ángeles para disuadir a los lectores de verla. Con formato de anuncios funerarios, decía “Paul Newman pide disculpas cada noche de esta semana. Canal 9”[171].

Era evidente que la televisión llegó para quedarse. Algunas compañías menores, que no poseían salas y que tenían mucho menos que perder, prosperaron y se volvieron actores de primera línea en los 70. Los directores, a su turno, procuraron concentrar la acción en el centro del lente, de manera que no se sacrificara lo medular cuando la pantalla chica cercenara las franjas laterales.

Pero a algunos no se los podía cortar. Algunos en ninguna pantalla cabían del todo. Son los monstruos de los 50.

---

xi https://www.youtube.com/watch?v=9KLFGA0MvEI

CAPÍTULO 8
LOS 50

La camada magnífica: Brando, Dean, Monroe y Cía.

Nostálgica arrancó la década de los 50. Dos de los mayores éxitos tempranos son suspiros en torno al Hollywood ido, *Sunset Boulevard* y *Cantando bajo la lluvia*.

El primero, dirigido por Billy Wilder, cuenta la soledad de una exestrella del cine mudo (Gloria Swanson) que encuentra sosiego en un guionista necesitado de dólares (William Holden). A sus espaldas, él se enamora de una empleada de Paramount (Nancy Olson), tensión sexual que cristaliza en un beso. Wilder obtuvo lo que buscaba en la primera toma, pero omitió gritar "corte" a modo de broma. Los actores aumentaron las revoluciones. Holden le besó el cuello, y ella le desabotonó la camisa. Él le bajó el cierre del vestido. Aún sin oír "corte", el equipo contemplaba con asombro. Por fin, se escuchó un sonoro "¡CORTE!" desde la retaguardia. Era la mujer de Holden[172].

Cantando bajo la lluvia narra la caótica transición al cine sonoro. El protagónico recayó en Debbie Reynolds, una inexperta de 19 años que se aplicaba cebollas en los ojos para fingir llanto, doblada por Betty Noyes en las canciones. Noyes no recibió créditos, irónico considerando que el personaje de Reynolds dobla a una actriz cuyo acento neoyorquino resulta intolerable y que se rehúsa a que su voz sustituta reciba créditos.

La grabación de la célebre escena que le da nombre a *Cantando bajo la lluvia* se inició bien entrada la tarde. Era la hora a la que los vecinos retornaban a casa de sus trabajos, por lo que la baja en la presión de agua volvió el aguacero impracticable (y ya sabemos que ni el Diluvio Universal le llega a las canillas a las escenas de Hollywood en intensidad de precipitaciones). Hubo que esperar a la mañana para esparcir la copiosa ducha, de agua mezclada con tinta para que las gotas fuesen captadas por las

cámaras. Gene Kelly, coprotagonista de Reynolds, lidiaba con una fiebre de 39 °C.

Aparte de las añoranzas de la industria, una sorprendente tajada del acontecer cinematográfico provino de Omaha, Nebraska. Los gametos de sus ciudadanos venían cargados durante la primera parte del siglo xx. Omaha vio nacer un presidente (Gerald Ford), uno de los hombres más ricos del mundo (Warren Buffet) y un coloso de los derechos sociales (Malcolm X). Esa constelación satisfaría de sobra la dosis de fama que le correspondía a una ciudad con alma de pueblo que ni hoy llega a los 450 mil habitantes (0,14 % de Estados Unidos). Pero no se quedaron ahí, y la lista la engrosan Fred Astaire, Henry Fonda, Montgomery Clift, Nick Nolte y Marlon Brando.

Brando era hijo de un fabricante de pesticidas que gustaba de machacar la autoestima de su retoño: “Nada de lo que jamás hice le complacía o incluso le interesaba. Disfrutaba diciéndome que no podía hacer nada bien. Tenía el hábito de decirme que nunca llegaría a ser alguien”. Su madre era actriz y administradora de un teatro, y en su momento ayudó a Henry Fonda a iniciar su carrera dramática. Escandalizaba a algunos fumando, conduciendo y vistiendo pantalones, y al resto con su alcoholismo. Con frecuencia su marido debía arrastrarla a casa de vuelta de los bares. La pareja le inculcó a Brando la fe en la ciencia cristiana, una variante que sostiene que las enfermedades son ilusiones y pueden ser corregidas solo mediante la oración (no lo intente en casa).

Brando era un imitador nato. Emulaba a sus amigos, y a las vacas y caballos de su granja para distraer a su madre del alcohol. Su espíritu vivaz era menos apreciado en la secundaria, de donde fue expulsado por la travesura más bien tosca de conducir su motocicleta por los pasillos[173]. Pasó a una academia militar, donde fue confinado a su habitación por insubordinación con un coronel. Logró huir, pero fue arrestado. Una relación con la autoridad mandada a hacer para encarnar a Vito Corleone. Abandonó la academia y aceptó un empleo cavando zanjas.

Luego siguió los pasos de una hermana que migró a Nueva York a estudiar actuación. En palabras de un amigo, “era la primera vez en su vida que oía cosas buenas acerca de sí mismo”. Una de sus profesoras fue Stella Adler, maestra de un séquito de grandes próceres del cine y cultora de “El Método”, una corriente de las artes escénicas postulada por el ruso Konstantin Stanislavski que enfatiza las interpretaciones sinceras y emocionalmente expresivas. Durante un ejercicio, los alumnos debían representar a una gallina

a punto de recibir una bomba nuclear. Los compañeros de Brando batían las alas y proferían cloqueos de fin de mundo. Él se sentó con calma y pretendió incubar un huevo. Adler le preguntó qué hacía: "soy una gallina", respondió, "¿qué sé yo de bombas?".

Sus primeros papeles fueron en Broadway, donde confirmó su carácter errático, apático y rebelde ante reglas y convenciones. Su comportamiento exasperaba a Tallulah Bankhead, su coestrella en una obra teatral: "casi la volvió loca: se rascaba la entrepierna, se cogía la nariz, hacía cualquier cosa". Y eso que Bankhead no era lo que uno llamaría mojigata. Figuraba en el número uno de la lista de la Comisión Hays de actores y actrices "no aptos para el público", con el título de "Depravación moral verbal". Se describía a sí misma como "ambisexual", y se la vinculaba amorosamente, además de una cohorte de hombres, a Greta Garbo y Marlene Dietrich entre muchas otras. Tras la publicación del famoso informe Kinsey sobre la sexualidad en Estados Unidos, declaró que "no encontré sorpresas", aun cuando el texto revelaba que entre el 40 % y el 50 % de los adolescentes rurales practicaba sexo con animales[174]. Tras una enfermedad venérea que casi le cuesta la vida, le aclaró al médico: "No creas que esto me ha enseñado una lección".

Brando fue despedido, lo que liberó su agenda para asumir el rol estelar en la obra teatral *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams, dirigida por Elia Kazan, un papel que antes asumió Anthony Quinn.

Con experiencia en Broadway bajo el brazo, hizo su entrada al cine con *Los hombres*, interpretando a un veterano de guerra paralítico. A modo de preparación, se internó en un hospital del Ejército.

> *Durante tres semanas, traté de hacer todo lo que los pacientes hacían y aprender cómo eran sus vidas (...). Un día fuimos a comer a un restaurante italiano en Ventura Boulevard, todos nosotros en sillas de ruedas.*

En eso, una mujer se les aproximó, y les aseguró que debían tener fe en Dios, pues así podrían sanar.

> *Dije "¡Creo! ¡Creo! Siento que El Señor se ha hecho presente en este lugar y dentro de mi cuerpo. ¡El Señor está en mi cuerpo! Lo siento". Me puse de pie y comencé a bailar tap. Luego corrí alrededor del restaurante y salí disparado por la puerta gritando "¡Aleluya!"*[175].

Al año siguiente, Warner Bros. llevó *Un tranvía llamado deseo* al cine.

Mantuvo a Brando y a Kazan, y reclutó a Vivan Leigh. Ella ganó Mejor Actriz, y Brando, en una de las primeras instancias en que un actor ganó peso para un rol, fue nominado a Mejor Actor. Perdió a manos de Humphrey Bogart por *La reina de África*, quien vio así retribuido su estoicismo. La cinta fue filmada en Uganda y Congo, con enormes cámaras Technicolor. Hubo que hacer frente a lluvias torrenciales, serpientes venenosas, cocodrilos, ejércitos de hormigas y agua tan sucia que ni siquiera permitía lavarse los dientes. Katharine Hepburn llevaba un balde a su lado para vomitar entre tomas, y la mayor parte del equipo cayó enfermo en algún punto u otro. Salvo Bogart y el director John Huston. Su receta era evitar el agua: "todo lo que comí fueron porotos cocidos, espárragos enlatados y whisky escocés. Cada vez que una mosca nos picaba a Huston o a mí, caía muerta".

Gracias a *Un tranvía llamado deseo* Brando se convirtió en el máximo *sex symbol* dentro de la categoría "yernos no ideales". El estatus lo confirmó en sus entregas sucesivas: el rebelde motoquero de *Salvaje* (1953) y *Nido de ratas* (1954), también bajo la batuta de Kazan. Esta última lo hizo receptor de Mejor Actor.

Mientras Brando era publicitado como rebelde y misterioso, Rock Hudson (*Sublime obsesión*; *Gigante*) era posicionado como el chico modelo. Que en su intimidad fuera homosexual resultaba secundario en tanto se preservara la imagen externa. *Confidential Magazine* elaboró una nota acerca de esta doble vida, pero su agente logró impedir su propagación. ¿La moneda de cambio? Revelaciones acerca de los años en prisión de otro cliente suyo, también actor, y el arresto de otro. Más tarde, Hudson se iba a convertir en una de las primeras celebridades en sucumbir ante el SIDA.

El tercer prohombre de la década es James Stewart. Con 1,91 m, habría acompañado a John Wayne y Rock Hudson (ambos de 1,93 m) si alguien creaba la selección hollywoodense de básquetbol. Supo congeniar cinco nominaciones a Mejor Actor —triunfó en una— con la ya citada fecunda carrera militar.

John Wayne, desde luego, estrujó los 50, la década dorada del western tradicional. No importaba que estuviese ya calvo y vistiera peluca. "No es falso, es pelo real", bromeaba, "no es mío, pero es real". El Duque seguía perforando sienes indígenas con notable éxito, en especial con la trilogía de caballería de, ¿quién otro?, John Ford. Wayne no era el predilecto de la crítica, pero le era secundario: "A nadie le gusta mi actuación, excepto al público", decía. Había una buena cuota de verdad en aquello. Cuando el líder

soviético Nikita Jrushchov visitó Estados Unidos, pidió dos cosas: conocer Disneyland y a John Wayne. Más tarde aterrizó Hiroito, emperador de Japón, y solicitó también la presencia de Wayne, personificación de su antiguo enemigo de guerra.

En 1952, Wayne interpretó a un justiciero contemporáneo por primera vez, el cazacomunistas de *Big Jim McLain*. Wayne, después de todo, fue presidente de la muy antimarxista Alianza de la Industria Cinematográfica para la Preservación de los Ideales de Estados Unidos. Stalin envió a dos esbirros soviéticos disfrazados de agentes del FBI a asesinarlo en su despacho en Warner Bros., pero fueron descubiertos y capturados. En Italia, donde el comunismo era un legítimo actor del espectro político, retitularon *Big Jim McLain* como *Marihuana* y la transformaron en una persecución contra las drogas doblando los diálogos a gusto[176].

Wayne se mantuvo activo casi hasta su muerte, procurando preservar su imagen de cerril montaraz. Al enterarse de que Kirk Douglas personificaría a Vincent van Gogh, le recriminó: “quedan tan pocos de nosotros. Debemos interpretar personajes fuertes, rudos. No esas maricas debiluchas”. Hasta que el cáncer acabó con él en 1979. Hay quienes sospechan que lo causó su exposición a material radiactivo durante *El conquistador*, filmada a 220 kilómetros de un sitio de ensayos nucleares. Un artículo publicado 24 años después informaba con alarma que 91 de los 220 involucrados contrajeron cáncer. Sin embargo, el 40 % de los estadounidenses desarrollará cáncer tarde o temprano, por lo que la cifra está dentro de lo esperable. Los hábitos de Wayne parecen una explicación más plausible. Por un lado, están las cuatro a cinco cajetillas diarias de Camel sin filtro (algunas fuentes citan seis, e incluso siete). Por otro, el alcohol. De acuerdo a un famoso editor, todos sabían que debían filmarlo antes de almuerzo, pues en la tardes la borrachera entorpecía todo. Antes de morir, encargó que su epitafio leyera “Feo, Fuerte y Formal” (así tal cual en castellano).

Quien proyectaba similares niveles de renombre era un talento emergente, de nombre James Dean. Hasta inicios de la década, Dean engrosaba el contingente de aspirantes que hormiguea por las calles de Hollywood. Trabajó de asistente en el estacionamiento de CBS, y como testeador de desafíos en un programa de concursos de la televisión. Lo despidieron porque los resolvía tan rápido que dificultaba evaluar la dificultad para el mengano promedio. Lo asignaron a la guerra de Corea, pero logró evitar el reclutamiento porque “besé al médico”.

El salto lo dio tras tomar clases de "El Método" con Lee Strasberg, quien antes trabajara junto a Stella Adler. Strasberg, el antagonista de Michael Corleone en *El Padrino II*, fue maestro de Dustin Hoffman, Montgomery Clift, Marilyn Monroe, Jane Fonda, Paul Newman, Al Pacino, Robert de Niro, Eli Wallach, Elia Kazan y de medio Paseo de la fama. Es así que cuando Kazan buscaba "a un Brando" para protagonizar *Al Este del Paraíso* (1953), enlistó a este espécimen desenfadado, capaz de escupir sin desparpajo a los retratos de Humprey Bogart y James Cagney en el hall de recepción de Warner Bros.

Dean siguió con *Rebelde sin causa* (1955), en Cinemascope, que resonó como ninguna entre los adolescentes. Su tercera y última película fue *Gigante*, con Rock Hudson y Elizabeth Taylor. Durante el rodaje fue entrevistado para un tráiler televisivo. Decía que en el pasado conducía rápido pero que "ahora manejo en las autopistas con extra precaución". Terminaba con un consejo para los jóvenes: "tómenselo con calma al conducir. La vida que salves puede ser la mía"[177].

Patrañas. Dean seguía amando la velocidad. Compró un Porsche 550, que permitía bastante más que la compra del pan. Una noche, se encontró en Los Ángeles con Alec Guinness, Grace Kelly y otros actores en busca de un restaurante. "Acompáñenme", les dijo. En camino, comentó: "me gustaría mostrarles algo". Era el Porsche. "¿Cuán rápido es?", preguntó Guinness. "Hace 240 km/h", respondió Dean. Guinness describió así su reacción:

> *Son las diez de la noche, viernes 23 de septiembre de 1955. Si entras en ese auto serás encontrado muerto en él a esta hora la próxima semana*[178].

Dean murió conduciendo su Porsche a 135 km/h. Eran las 17:15 del viernes siguiente. Obi Wan-Kenobi falló por cuatro horas y cuarenta y cinco minutos. El proyecto de neoBrando no pudo consumarse. Tenía 24 años de edad, y ni siquiera alcanzó a concluir *Gigante*. Hoy, cual Che Guevara de los 35mm, su rostro juvenil ha adquirido más vida que su propia vida. Fue nominado dos veces al Oscar en forma póstuma, por *Al Este del Paraíso* y *Gigante*. Nicolas Cage ha dicho: "empecé a actuar porque quería ser James Dean".

Por el lado femenino, la atención de los 50 estaba bastante más concentrada en una gran e inigualable bomba sexy.

Norma Jeane Baker pasó la mayor parte de su infancia y adolescencia en orfanatos y hogares adoptivos. La identidad de su padre nunca se supo. Su

madre llevaba dos divorcios a los 26, y fue diagnosticada con esquizofrenia paranoide a los 32. Para escapar del mundo en que le tocó crecer, Baker se casó pocos días después de cumplir 16 con el hijo de un vecino. “No teníamos nada que decirnos. Me estaba muriendo de aburrimiento”. La Segunda Guerra los mantuvo distanciados. En un punto de 1944, Jeane se probó para la agencia de modelaje Blue Book. La directora le informó que “mejor aprendes el oficio de secretaria o bien te casas”[179]. En lugar de eso, aceptó un puesto en una fábrica de aviones.

La productora cinematográfica del Ejército envió un fotógrafo a inmortalizar el esfuerzo bélico de las féminas. Sus curvas entraban en resonancia con la testosterona y dio inicio a una exitosa carrera como modelo pin-up. En 1946 Darryl F. Zanuck le ofreció un contrato con 20th Century Fox. Un ejecutivo propuso llamarla Marilyn, porque le recordaba a una bailarina y cantante de Broadway. Como apellido, ella escogió el que llevara su madre de soltera: Monroe (pronunciado “Monróu” y no “Mónrou”). Su marido se oponía a que iniciara una carrera de actriz. Peor para él. Se divorciaron ese mismo año y Marilyn tomó clases de actuación.

Tras una serie de papeles menores y de seducciones insustanciales, Harry Cohn fue persuadido de otorgarle una oportunidad en Columbia. Le aumentaron la frente quemando con electricidad los folículos más bajos, y su cabello fue teñido desde su castaño natural a rubio platinado. El amorío con su instructor de vocalización financió la corrección de su ligera sobremordida. Surtió efecto: fue electa Reina de la Alcachofa de California. Con todo, no le renovaron el contrato de seis meses con Columbia una vez que expiró.

Marilyn se embarcó en un *affaire* con el vicepresidente de una agencia cazatalentos. Este nuevo eslabón en la cadena amorosa financió una prótesis de silicona con forma de medialuna en la mandíbula y una rinoplastia para feminizar la punta de su nariz. Con un cuerpo cada vez más apetecible para la otra mitad de la humanidad, aceptó posar desnuda por $50 para una sesión fotográfica.

En 1950 volvió a 20th Century Fox, donde su carrera de actriz comenzó a tomar vuelo. Para el año siguiente, sus fotos eran las favoritas de los militares estacionados en Corea, mientras a ella la ocupaban relaciones con Elia Kazan, Nicholas Ray (director de *Rebelde sin causa*) y varios otros actores y hombres del espectáculo. El siguiente fue un publicitado idilio con el beisbolista Joe DiMaggio, uno de los deportistas más cotizados de su

generación.

En eso, confesó la existencia de sus fotos desnuda (para deleite de los militares en Corea), y explicó que fue una triste consecuencia de sus precarias finanzas. En lugar de sepultar su carrera, fue un golpe publicitario. *Playboy* pagó $500 para mostrarlas en su primer número y Marilyn compró una copia para, por fin, poder verlas. En el desfile de Miss América poco después mantuvo la onda con un escote monumental —a la Reina de la Alcachofa busto no le faltaba— y reveló que solía prescindir de ropa interior.

Como Greta Garbo, la sola presencia de Marilyn hacía de filmes olvidables empresas que valían la pena. En 1953, sus protagónicos en *Los caballeros las prefieren rubias* y *Cómo casarse con un millonario* cimentaron su fachada de rubia simplona. Cansada del estereotipo, se rehusó a filmar otra comedia musical más, esta vez junto a Frank Sinatra, y en 20th Century Fox suspendieron sus actividades.

Lo cierto es que el estudio no podía arriesgar a su gallina de los senos de oro. Se firmó un nuevo y más generoso contrato. En 1955 tomó parte en *La comezón del séptimo año*, de Billy Wilder, un retrato de la creciente pérdida de interés en las relaciones monógamas y de cómo tras siete años los casados comienzan a mirar para el lado. La historia se basa en el musical homónimo de Broadway, que describe una relación adúltera. Producto de la censura, en la versión de Wilder el protagonista solo agoniza sobre la tentación de incurrir en semejante abominación.

El personaje de Marilyn se llama simplemente "La Chica", porque Wilder y su coguionista no pudieron pensar en un nombre mejor. Es en esta cinta que un ventarrón del tren subterráneo levanta su vestido blanco, una de las imágenes más icónicas del siglo xx. Se recuerda en *Pulp Fiction*, *Shrek 2* y en una escultura de quince toneladas de Chicago. Como los zapatos rojos de *El mago de Oz*, el vestido fue a parar a la colección de Debbie Reynolds. En 2011, desembolsaron $5,6 millones por él, el precio más alto de una reliquia hollywoodense. Curiosamente, la versión más conocida, a cuerpo entero, no aparece en *La comezón del séptimo año*. La cinta solo muestra piernas y rostro.

Fueron cincuenta tomas, a lo largo de varias horas. El proceso atrajo una multitud de quizás dos mil curiosos en pleno Manhattan, que chillaban con fruición cada vez que la rubia erraba sus líneas (lo que ocurría a menudo). Wilder fue el de la idea de transformar el proceso en un circo publicitario, hasta con graderías instaladas con antelación.

Menos festivo resultó todo esto para su marido Joe DiMaggio, quien observaba a pocos metros. El exbeisbolista era celoso y posesivo, y el episodio gatilló, en palabras de un testigo, una “batalla de gritos”. Tres semanas después, Marilyn contrató un abogado experto en divorcios de celebridades para dar curso al suyo. Ese “hasta que la muerte los separe” duró nueve meses.

Divorcios más, divorcios menos, hubo que rehacer la escena en una réplica de estudio, porque el griterío volvió el material inútil. Wilder tuvo que pagar en paciencia el precio de su argucia de marketing. A Marilyn le tomó otras 40 tomas sacar la secuencia adelante (parte del desafío eran los afilados tacones sobre una rejilla). En privado, la falda se levantó con bastante más recato.

Tan pronto culminó sus responsabilidades en *La comezón del séptimo año*, la actriz anunció la fundación de su propia empresa, Marilyn Monroe Productions, donde planeaba exhibir más versatilidad dramática. Dedicó 1955 a estudiar “El Método” en la academia de Lee Strasberg. Wilder comentó que no necesitaba clases de actuación, sino “ir al Omega College en Suiza donde dictan cursos en puntualidad avanzada”.

20th Century Fox, herido ante tan sensible baja, promovió en su lugar a Jayne Mansfield, una actriz de anatomía tan generosa que Ernest Hemingway la describía como la única persona del mundo que no se moja los pies al ducharse. La promocionaban como “Marilyn Monroe en tamaño King”. No hubo mucho tiempo para preocuparse: Marilyn Monroe Productions no podía financiar películas y la actriz volvió una vez más a 20th Century Fox.

Pocos meses después, se casó por tercera vez, esta vez con el dramaturgo Arthur Miller, con lo cual Monroe dejó el cristianismo para convertirse a la fe judía. Todos sus filmes fueron vetados en Egipto por esta razón. Al igual que DiMaggio, Miller debía lidiar con lo pública de su bullente sexualidad. “¿Qué vistes en la cama?”, le preguntaron a ella. “Chanel N° 5”, respondió, mirando coquetamente a su marido. Esta vez, el matrimonio duró cinco años. Miller se volvió a casar y retomó el vínculo familiar con el cine a través de su hija Rebecca, actual esposa de Daniel Day-Lewis.

Con *Bus Stop*, Marilyn demostró que lo sexy no quita lo habilidosa. “Disipa de una vez por todas la noción de que es solo una personalidad glamorosa”, escribió un crítico, y fue nominada al Globo de Oro. Siguió *El príncipe y la corista*, ópera prima de Marilyn Monroe Productions. En *Una Eva y dos Adanes*, de nuevo al timón de Billy Wilder, dos hombres se hacen pasar por mujeres para huir de la mafia. Ambos se enamoran del personaje de

Marilyn, quien, con toda la magia del cine, ni siquiera se da cuenta de lo que esconden bajo los calzoncillos.

Los escogidos para interpretar a los travestis fueron Jack Lemmon y Tony Curtis. Este último, el actor favorito de Elvis Presley, y la principal fuente de inspiración de El Rey para teñirse de negro en lugar de mostrar su rubio original[180] (“no hay ningún ícono rubio excepto James Dean”, decía). Un transformista de cabaret capacitó a los actores en el arte de caminar en tacos altos. Tras varios días de práctica Lemmon renunció a la instrucción, anunciando que no quería lucir como una mujer sobre tacos, sino como un hombre tratando de caminar como una mujer.

Una Eva y dos Adanes era la 27° película de Marilyn, llevaba años al tope de la taquilla, pero seguía representando el desafío supremo a la paciencia. Era habitual que se presentara dos o tres horas tarde, y en ocasiones ni siquiera se dignaba a aparecer. Una escena en que solo decía “Soy yo, cariño” le tomó 47 tomas. A partir de la 30°, Wilder escribió la frase en un pizarrón. En otra debía abrir cajones y tan solo preguntar: “¿Dónde está el *bourbon*?”. Lo intentó decenas de veces, emitiendo sucedáneos tales como: “¿Dónde está el bon-bon?”. Esta vez, Wilder mandó a anotar la línea al interior del cajón. Marilyn olvidaba en cuál cajón estaba y terminaron por incluirla en todos los cajones. Demandó 59 tomas. Como está de espaldas a la cámara, nunca sabremos si se rindieron y fue doblada.

Curtis, en referencia a la cantidad de veces que hubo que rodar el beso final, comentó que besar a Marilyn “es como besar a Hitler”. La propia Marilyn comparó la producción a un naufragio, pero: “¿Por qué habría de preocuparme? No tengo ningún símbolo fálico que perder”. Cuando le preguntaron a Wilder si estaba dispuesto a dirigirla de nuevo, respondió que su doctor y su psiquiatra le recetaron que estaba “muy viejo y muy rico para pasar por esto de nuevo”.

Así y todo, con *Una Eva y dos Adanes*, Marilyn cosechó el Globo de Oro a Mejor Actriz. “Cualquiera puede recordar sus líneas”, comentó Wilder, “pero se requiere una verdadera artista para venir al plató ignorando las líneas y aun así brindar la ejecución que ella logró”. Esta ficción de dos travestis copó las salas, elocuente señal de que la censura daba sus últimos estertores.

A regañadientes y ante la insistencia de Miller, Marilyn accedió a continuación a representar otra rubia tonta más. Claro que sumando el 10 % de las utilidades a su salario habitual.

En 1961 protagonizó *Los inadaptados*, junto a Clark Gable y Montgomery Clift, bajo la dirección de John Huston. La pieza fue escrita por Miller, determinado a asignarle un rol más dramático. Los rumores sobre un supuesto romance entre la rubia más deseada de América y el galán de *Lo que el viento se llevó* no tardaron en aflorar. De acuerdo a David Bret, biógrafo de Gable, nunca llegaron a tocarse. “Marilyn se teñía el pubis rubio y nunca llevaba calzones. Además, sufría de lo que hoy se llama síndrome del intestino irritable”. Flatulencia, en otras palabras. “Se duchaba poco, dormía desnuda y comía a menudo en la cama, tirando al suelo los restos del plato antes de dormirse”. Bret sostiene que Gable, no obstante lo que sugiere su dentadura postiza y las arcadas de Vivian Leigh, era obsesivo por la limpieza personal. *Los inadaptados* fue la última película de ambos. Gable murió de un ataque al corazón doce días después de terminar. Marilyn le siguió los pasos en breve.

El 19 de mayo de 1962, la diva interpretó el famoso “Happy Birthday, Mr. President” a John F. Kennedy, ante más de 15 mil personas en el Madison Square Garden. En vista de su reputación, el animador la presentó como “*the late* Marilyn Monroe” (a la vez “tarde” y “fallecida”). Dos meses y medio más tarde, fue hallada muerta por sobredosis. Tenía 36 años de edad. Su imagen iba a permanecer bella y joven para toda la eternidad. Algo se trizó en el alma de los Estados Unidos, porque el mes siguiente hubo un 12 % de suicidios adicionales respecto a un agosto normal[181]. DiMaggio ordenó rosas rojas frescas “para siempre” en su tumba, una orden que extinguió 20 años después solo porque causaban mucho revuelo.

El informe policial habla de un probable suicidio. La concentración de barbitúricos en su torrente sanguíneo era para matar un mamut lanudo, por lo que parece improbable una mera sobredosis accidental, y los frascos vacíos en la habitación confirmaban el atracón. Pese a ello, muchos quedaron insatisfechos con la conclusión.

Se han enarbolado conspiraciones de facciones comunistas, del FBI, de la CIA y de la mafia de Chicago. La mayor parte involucra a John F. Kennedy y su hermano Robert, y afirman que de alguna manera la actriz metió sus calzones en la cama equivocada. Fue tanta la publicidad desatada en torno a estas teorías —hasta en Sudamérica coreábamos “ ¿Quién mató a Marilyn? ”— que el Fiscal de Distrito de Los Ángeles decidió reabrir el caso en 1982. No halló evidencia de algo distinto al hastío de una actriz con su propia vida.

Más entusiasmo que medios: Ciencia ficción

Los años 50 fueron pródigos en ciencia ficción. La paranoia atómica y la subsecuente Guerra Fría fueron terreno fértil para lo que proviniera del espacio exterior, efluvios radioactivos o laboratorios de un científico desquiciado.

En *El enigma de otro mundo* (también traducida como *La Cosa*, 1951), codirigida por Howard Hawks, la Fuerza Aérea descubre un platillo volador estrellado en el Ártico y el cuerpo de un humanoide congelado en hielo. El sujeto revive y sigue una lucha por la supervivencia. Las vastedades heladas del ártico fueron filmadas en el Parque Nacional Los Glaciares, en una fábrica de hielo de Los Ángeles, y en el rancho de RKO en California bajo casi 38 °C. Para que alguien se tragara semejante culebrón, era esencial conseguir que "La Cosa" fuese convincente. El libreto contemplaba una figura fiel al libro: piel azul, tres ojos rojos, boca succionadora y escasamente antropomórfica. Como el presupuesto no estaba para esos trotes, el resultado fue una suerte de Frankenstein con necesidad de manicure. El actor se quejó de que se veía como una zanahoria gigante y no acudió a la première, al parecer avergonzado de su figuración. Hawks intentó contratar una póliza de seguros para la criatura de utilería, pero fue infructuoso. Cinco compañías declinaron al enterarse de que sería congelada en un bloque de hielo, extraída a hachazos, atacada por perros, incendiada y electrocutada.

En *Ultimátum a la Tierra* (1951), un platillo volador se posa en Washington. El humanoide Klaatu desembarca acompañado de un robot para entregar un mensaje a la raza humana. Como con Chewbacca, el rol del robot recayó en el portero del Teatro Chino solo en virtud de su estatura. El tipo era, aunque alto, muy débil para sostener a la protagonista en brazos. Hubo que suplementar las tomas delanteras con cables, y recurrir a un maniquí más liviano para las traseras. A duras penas sobrellevaba el vestuario del robot y solo aguantaba de pie una media hora. La protagonista veía *Ultimátum a la Tierra* como una basura más de platillos voladores y le costaba mantenerse seria al momento de pronunciar sus líneas. "Michael [Rennie] me miraba pacientemente morder mis labios para evitar reír y me preguntaba, con genuina flema británica: '¿es esa la manera en que pretender actuarlo?'". Para su sorpresa, *Ultimátum a la Tierra* fue un éxito en boleterías y aprobó entre la

crítica. George Lucas llamó Klaatu a uno de los cazarrecompensas de *Star Wars*.

También de 1951 es *Cuando los mundos colisionan*. Trata sobre la inminente destrucción de la Tierra como consecuencia del impacto de un planeta extrasolar, y los desesperados esfuerzos por construir un arca que transporte a unos pocos afortunados al satélite del culpable. En cierta escena, peatones escuchan una transmisión radial en una tienda. El pasaje fue reutilizado en *La Guerra de los mundos* (1953), una adaptación del libro de H. G. Wells. En esa película, los marcianos atacan la Tierra, pero para dar un poco de variedad estilística las naves ya no son arquetípicos platillos, sino mantarrayas voladoras. Parte de las escenas de destrucción son grabaciones de la erupción del Vesuvio de 1944, documentada por los militares estadounidenses estacionados allí durante la guerra. En homenaje a la célebre transmisión de Welles, un especialista en voces actúa de locutor radial imitándolo.

Siguió *Vino del espacio exterior* (1953), una ocurrencia de Ray Bradbury. En espeluznante 3D, narra cómo una nave se estrella y se apean horrendas criaturas de un solo ojo y forma de jalea interestelar que, incomprensiblemente, adquieren forma humana una vez en la Tierra. Es una de las películas referenciadas en *The Rocky Horror Picture Show* (1975), una parodia del género (también recordada por la escena en la que un científico rompe una muralla solo porque la producción olvidó añadir una puerta).

No duró mucho el esfuerzo por variar la estética del transporte alienígena, porque en 1956 siguió *La Tierra contra los Platillos Voladores*. De nuevo, se ahorraron algunos dólares con genuina destrucción bélica. Entre ellas, el hundimiento del navío británico HMS Barham en 1941, un suceso más recordado por los sucesos posteriores que por la tragedia misma. En su momento, la Armada resolvió revelar las malas noticias solo a los familiares de los caídos, misión imposible entre chismosos seres humanos. Una médium escocesa bien enterada reveló el drama en una sesión de espiritismo y fue condenada a nueve meses de prisión en virtud de la ley de brujería de 1735[182].

En *Planeta prohibido* (1956), con Leslie Nielsen, son esta vez los humanos quienes mueven el culo. Viajan más rápido que la velocidad de la luz a otro planeta, en parte representado por la aldea de los Munchkins de *El mago de Oz*. Esta vez, el robot es más que una lata parlante y adquiere una personalidad distintiva. Es también el primer largometraje en emplear una

banda sonora completamente electrónica. Es como si tanto despliegue creativo fundiera los cerebros antes de abordar el ítem transporte, pues de nuevo se inclinaron por un platillo volador. De hecho, ese modelo fue reutilizado por MGM en varias producciones posteriores, entre ellas la serie de televisión *La dimensión desconocida*. Gene Roddenberry, creador de *Star Trek*, reconoció en *Planeta prohibido* una fuente de inspiración. Fue también la primera película de ciencia ficción en gozar de un presupuesto cuantioso, un género hasta entonces relegado a la esquina más frugal del cine palomitero. En *La isla Tierra* (1955), por ejemplo, en la que seres del espacio exterior buscan la ayuda de científicos terrícolas, los alienígenas debían lucir piernas de una textura similar al torso, pero los pillaron los plazos y les añadieron pantalones. En *El hombre menguante* (1957), hicieron las gotas de lluvia gigantes con simples condones. Cuando el auditor de Universal inquirió acerca de semejante gasto en preservativos el director respondió: “Tuvimos una fantástica fiesta de clausura”.

En la categoría de catástrofes nucleares, *El mundo en peligro* (1954) trata de hormigas mutantes del tamaño de rinocerontes, subproducto inesperado de los ensayos nucleares de la Segunda Guerra. En la trama, toda una colonia. En pantalla, solo tres, pues no se giraron cheques para más. Por algún insondable motivo, en Suecia la tradujeron como *Spindlarna*, o “Las arañas”.

En similar orden de cosas, *El monstruo de la laguna negra* (1954), muestra en 3D a una extraña bestia anfibia amazónica y a un grupo de científicos que trata de capturarla para estudiarla en detalle. Le fue lo suficientemente bien como para levantar dos secuelas, la primera de las cuales sirvió de debut actoral para un californiano de 1,93 m llamado Clint Eastwood. Por alguna razón, que escapa a mi comprensión, Ingmar Bergman la veía para cada cumpleaños. El mismo año, Disney se cuadró con la cruzada acuática mediante la adaptación *20 000 leguas de viaje submarino*, protagonizada por Issur Danielovitch (más conocido como Kirk Douglas, padre de Michael Douglas).

El fabricante de piel de gallina: Alfred Hitchcock

Alfred Hitchcock enfrentó los 50 con clase. Son los años de *Extraños en un tren*, *Con M de muerte*, *La ventana indiscreta*, *El hombre que sabía demasiado* (un *remake* de su propia versión de 1934), *Vértigo*, *Para atrapar al ladrón* e *Intriga internacional*. La década la cierra *Psicosis* (1960). Sus caseros James Stewart y Grace Kelly protagonizan tres cada uno.

El estilo de Hitchcock se volvió muy distintivo. Tomas orientadas a generar ansiedad y miedo, cámaras que simulan la posición de dos ojos para introducirnos a un voyerismo involuntario, y opciones originales de edición. Decía filmar lo estrictamente necesario, pues los ejecutivos difícilmente descartarían material si no había con qué reemplazarlo. Es uno de los primeros directores cuyo nombre abonaba lo suficiente las ventas como para añadirlo arriba del título.

De este ramillete de thrillers, los más representativos son *Vértigo*, *Psicosis* y, un poco más abajo, *Intriga internacional*. El primero trata de un expolicía con fobia a las alturas (Stewart) que se obsesiona con una mujer a quien debe espiar (Kim Novak). En la secuencia introductoria se emplearon novedosos gráficos computacionales. Con todo, la innovación más reconocida de *Vértigo* es el "*travelling* compensado", o "Dolly zoom". O derechamente "efecto vértigo", tanto por el efecto en el espectador como por su acta de nacimiento. La cámara se mueve hacia (o desde) el objetivo y al mismo tiempo se ajusta el zoom para mantener su tamaño aparente. Spielberg lo replicó con notable efectividad en *Tiburón*. Hitchcock quiso usarlo en *Rebecca* (1940) —decía que se le ocurrió al desmayarse en una fiesta—, pero por entonces la tecnología no estaba madura para esos trotes.

Vértigo es hoy considerada una de las piezas claves de la hitchcología. Fue la segunda mejor de todas en la encuesta de 2002 de *Sight & Sound*, y en la versión de 2012 desbancó la dictadura de cinco décadas de *Ciudadano Kane* en el tope. Es además la causa más probable de por qué hoy usamos laxamente la palabra vértigo para referirnos al miedo a las alturas —en rigor, acrofobia—, no obstante que define un trastorno del sentido del equilibrio.

Tan pronto Kim Novak terminó el rodaje, se embarcó en un amorío con el afronorteamericano Sammy Davis Jr. Un colérico Harry Cohn contrató a un matón para informarle a Davis que si dentro de 48 horas no encontraba una mujer de su raza le quebrarían la pierna o le sacarían el ojo que le quedaba[183] (Davis era tuerto). Eran las últimas malandanzas de Cohn. Murió el año siguiente. A Edgard Magnin, el rabino de los poderosos de Hollywood, le preguntaron si podía decir algo bueno de él. "Que está muerto", respondió.

Intriga internacional trata sobre sobre un hombre inocente cuya identidad es confundida por una organización misteriosa en busca de secretos de estado, error que desemboca en una angustiante persecución. El personaje principal se llama Roger O. Thornhill, aunque él mismo aclara que esa "O" carece de significado. Es una referencia a la O vacua de David O. Selznick.

La trama circulaba antes de dar por terminado *Vértigo*. Stewart asumió que él era la opción natural para el protagónico. Hitchcock tenía en mente a otro de sus predilectos: Cary Grant. Para el punto en que el director captó el malentendido, Stewart estaba mentalmente embarcado en el proyecto y ansioso por comenzar. Para eludir la decepción, Hitchcock esperó a que Stewart se comprometiera con *Anatomía de un asesinato*, de Otto Preminger. Además de perder su opción en *Intriga internacional*, aceptar el papel en *Anatomía de un asesinato* le significó a Stewart sufrir el estrecho margen de tolerancia de su padre. El hombre pagó un inserto en un periódico instando a no verla, porque su hijo usa la palabra "*panties*" ante un juez[184]. En el intertanto, *Vértigo* decepcionó en la taquilla. Hitchcock apuntó los dardos a Stewart, a quien culpó de lucir muy viejo para atraer clientela. Nunca más trabajaron juntos.

Grant, veterano hitchockiano de *La sospecha*, *Tuyo es mi corazón* y *Para atrapar al ladrón*, era compatriota británico, pero había aprendido a desligarse de sus raíces lingüísticas para triunfar en Hollywood como tantos otros. Aprendió a dominar lo que se conocía como "acento transatlántico", un artificio que nadie habla en forma vernácula, diseñado para fusionar el supuesto inglés estándar estadounidense (si acaso existe tal cosa) con la llamada "pronunciación recibida" del Reino Unido (también llamada inglés de la reina, de Oxford, o de la BBC). Era solo enseñado en algunos colegios de elite de la costa este de Estados Unidos y en escuelas de actuación. Premunido del acento transatlántico, Grant lograba no sonar demasiado ajeno a nadie.

Con todo, la elección de Grant era curiosa. Tenía 55 años, mucho mayor que el personaje que representaba, y, vaya paradoja, cuatro años mayor que Stewart. Los espectadores se quejaban de que se veía de la misma edad que su madre. Grant al menos le sacó partido al rol. Durante la secuencia en el monte Rushmore, la coprotagonista Eva Marie Saint descubrió que el británico cobraba 15 centavos por autógrafo. Además, muy pasado en años habrá estado pero irradiaba fama de todos modos: como no obtuvieron permiso para filmar el ingreso a las Naciones Unidas, Hitchcock instaló una

cámara escondida. Note cómo un peatón, sorprendido ante la aparición de la celebridad, se da vuelta a mirarlo.

Psicosis es lo más conocido de Hitchcock. Se basa en la novela de Robert Bloch, a su vez surgida de la horripilante existencia de Ed Gein, un homicida de Wisconsin. Gein perpetró solo dos asesinatos, pero su hábito de exhumar cadáveres para darles "segundos usos" concitó atención mundial. La policía encontró en su casa pocillos elaborados de calaveras, un corsé hecho de un torso de mujer despellejado, máscaras fabricadas con rostros femeninos, nueve vulvas en una caja de zapatos, un cinturón de pezones y una pantalla para lámpara de piel humana, entre una multiplicidad de otras atrocidades. Gein sirvió también de modelo para el psicópata Buffalo Bill de *El silencio de los inocentes* y para Leatherface, el caníbal que viste una máscara de piel humana en *La matanza de Texas* (o "La masacre con motosierra de Texas" en el original). Werner Herzog ideó en colaboración con un colega un desquiciado plan para exhumar secretamente el cadáver de la madre de Gein y testear en un documental ciertas teorías propias, pero el proyecto no llegó a puerto.

Psicosis fue filmada en blanco y negro, con el equipo que el director usaba en su serie televisiva *Alfred Hitchcock Presenta*, a meros $800 000, el monto que en Paramount se dignaron a sufragar tras leer tan repelente guion. Hitchcock renunció a su salario habitual de $250 000 a cambio del 60 % de los ingresos. Los ejecutivos de Paramount, pesimistas frente a la cochinada, aceptaron. Se filmó en blanco y negro, lo que permitió no solo mantener el presupuesto a raya sino además usar jarabe de chocolate para recrear la sangre en la celebérrima escena del acuchillamiento en la ducha.

Hitchcock estructuró una cuidada estrategia comercial. El primer día de producción, elenco y equipo levantaron la mano derecha y prometieron no divulgar ni una sílaba. El director retuvo además el desenlace hasta el momento de filmarlo.

Previo al debut, Hitchcock compró cada copia de la novela que pudo encontrar, de manera de minimizar el número de personas que conocía el final. Estableció además la regla de que nadie podría ingresar a las salas una vez iniciada la proyección. Razonó que, como el personaje de Janet Leigh muere pronto, quien no alcanzara a verla se sentiría estafado. Además, el tradicional cameo del director ocurre a los siete minutos, para evitar la distracción de buscarlo durante 109. Los afiches indicaban:

El administrador de esta sala ha sido instruido, a riesgo de su vida, de no admitir a nadie una vez que la película haya comenzado. Cualquier intento espurio de ingresar por las puertas laterales, escapes de incendio o ductos de ventilación será detenido por la fuerza.

Las filas rebalsaron a las veredas y *Psicosis* rompió récords en Estado Unidos, Canadá, el Reino Unido, Francia y Sudamérica. Fue la entrega más rentable de los 53 largometrajes que dirigió el maestro del suspenso. Un deleite para quien declaraba "para mí, el cine consiste en llenar las salas de espectadores".

Anthony Perkins, el asesino, se convirtió en un astro de primera línea, estatus que mantuvo hasta que lo acorraló el SIDA. Asombrosamente, se enteró de que era VIH positivo tras leer un artículo en el *National Enquirer*[185]. Al parecer, alguien filtró sus test de sangre a la prensa.

Los resultados de *Psicosis* terminaron por convencer a Bette Davis, por entonces de 53 años y ya de capa caída, de aceptar un puesto en *¿Qué pasó con Baby Jane?* Habría de compartir pantalla con Joan Crawford, otra diva de antaño, y con quien sostenía la pugna más comentada de Hollywood. Durante la filmación, Davis mandó a instalar una dispensadora de Coca-Cola en el set solo para provocar a Crawford, viuda del presidente de Pepsi. Crawford puso pesos en sus bolsillos para dificultar a Davis la escena en que debe arrastrarla, y exigió una doble para la toma en que es atacada por su colega, argumentando que de otro modo iba a necesitar suturas. La excelente recepción de *¿Qué pasó con Baby Jane?* revitalizó la carrera de ambas, pero no puso fin a la camorra. En su testamento, Davis legó su colección de recuerdos a la Universidad de Boston. Incluía un folleto de Joan Crawford con los dientes pintados de negro[186].

Tras *Vértigo*, Hitchcock filmó *Los pájaros*. La protagonizó la debutante Tippi Hedren, descubierta por el director en un spot de bebidas dietéticas. Para Hitchcock, sería el inicio de una obsesiva atracción.

La trama mandaba que Hedren yaciera en cama, rodeada por una aglomeración de aves. Fueron cinco días aguantando a los pájaros picoteando a su alrededor, con los picos cerrados con elásticos. Cuando uno por poco picoteó su ojo, la actriz estalló en llanto. Solo un médico pudo persuadir a Hitchcock de suspender por una semana. "Los actores son ganado", había dicho una vez el director, aunque más tarde lo negó... a su manera: "lo que dije fue que los actores debieran ser tratados como ganado".

Hedren volvió al ruedo con *Marnie*. Las insinuaciones del director se

volvieron más y más frontales. La actriz cuenta que le dijo que “de ahora en adelante esperaba de mí que estuviese sexualmente disponible y accesible para él, como fuera, cuando fuera y donde fuera que él deseara”. Hedren se rehusó y anunció que sería su última colaboración con él. “Arruinaré tu carrera”, le respondió Hitchcock. Se sintió tan humillada que lo llamó “cerdo obeso” frente a varios testigos. “Hizo lo que nadie tiene permiso de hacer”, dijo Hitchcock, “referirse a mi peso”. Los dos se comunicaron a través de mensajeros por el resto de la producción. Fiel a su palabra, después de *Marnie* Hitchcock la tuvo bajo contrato por dos años sin permitirle mover un dedo.

La última entrega de Hitchcock, *La Trama*, contó con la participación de Karen Black. La actriz reconoció haber disfrutado su trabajo con él, aun cuando de improviso recibiera un beso en la boca, lengua y todo. “Era un espíritu exuberante”, dijo. “Un día se levantó su camisa para mostrarme su ombligo —el cual no tenía. Había tenido una operación y cuando lo cosieron se lo quitaron”[187].

Aunque nunca ganó Mejor Director, la Academia le hizo entrega del premio Irving Thalberg por su trayectoria. Su inolvidable discurso de aceptación merece ser aquí reproducido en forma íntegra:

Gracias... Muchísimas, realmente.

Reinos mágicamente lucrativos: Disneylandia y Disney World

En los años 30, Walt llevó a sus hijas a un parque de diversiones de Los Ángeles. Mientras las veía girar en el carrusel, visualizó un producto superior, en que los adultos disfrutaran junto a los niños, en lugar de sentarse a elongar su paciencia. El concepto se mantuvo en latencia. A medida que su compañía ganaba fama, los interesados en visitar las instalaciones aumentaban. Walt borroneó lo que llamó Mickey Mouse Park, a situar en un terreno de 3,2 hectáreas aledaño al estudio. Las ideas desbordaron los terrenos destinados a contenerlas, y adquirió un paño de 65 hectáreas al sureste de Los Ángeles.

El titán de la animación se endeudó con su seguro de vida colateral, y vendió inmuebles de vacaciones. Al igual que con *Blancanieves*, lo creían chiflado. Se hablaba de “la locura de Walt”. La construcción de Disneylandia

comenzó en 1954. La autopista interestatal 101, por entonces en construcción, añadió pistas adicionales para hacer frente a la afluencia.

Walt fue obsesivo con los detalles. Ubicó los basureros a 25 pasos de los puestos de *hot dogs*, lo que él tardaba en comer uno. Los uniformes de los empleados llevaban solo los nombres de pila, pues él detestaba que lo llamaran "Míster Disney". A las malezas que brotaron en las riberas del paseo de los botes se les añadió los nombres en latín para que pareciera un arboreto.

Ray Kroc, su antiguo compañero de la Primera Guerra, le envió una carta solicitando incorporar un McDonald's. Nunca se concretó. De acuerdo a la leyenda corporativa de McDonald's, porque Walt exigió subir las papas fritas de diez a quince centavos para capturar la diferencia y Kroc se negó a traicionar a sus clientes.

El castillo de la Bella Durmiente se inspiró en el de Neuschwanstein, comisionado por Luis II de Baviera para evocar cuentos de hadas. Corría 1869, cuando los castillos con torres y almenas llevaban varios siglos obsoletos. Su encantadora silueta lo hizo telón de fondo de varias películas, tales como *El gran escape* (1963), en la que el embrujo de la edición permite que Steve McQueen se persiga a sí mismo vestido de nazi.

Neuschwanstein no parecía la inspiración modelo para un parque infantil. La construcción arruinó a Luis II. El rey amenazó con suicidarse si los acreedores confiscaban los palacios, y el parlamento bávaro lo depuso. El reporte médico le achacaba toda suerte de desvaríos, como comer al aire libre en pleno invierno y vestir gruesos abrigos en verano. Fue arrestado en su aún incompleto castillo de hadas, y quedó bajo la custodia del psiquiatra que dirigía el Manicomio de Múnich, el mismo que antes le diagnosticara paranoia. Durante el arresto, ambos salieron a una caminata y sus cuerpos fueron encontrados sin vida en un lago. Nunca se supo qué pasó. Luis alcanzó a dormir once noches en el castillo de sus sueños.

La variante de Disney alcanza apenas 23 metros de alto, pero los compensa con recursos propios de la capital de la ilusión. Parece más imponente por el uso de perspectiva forzada. Los elementos constructivos se vuelven cada vez más pequeños hacia arriba.

Menos fulgurante que el castillo, pero a todas luces más educativo, era una exposición sobre la historia de la ropa interior femenina. El tour era guiado por "*The Wizard of Bras*".

La inauguración tuvo lugar en julio de 1955, 366 días después de iniciadas

las faenas. Se extendieron cerca de 15 000 invitaciones, pero los torniquetes contabilizaron 28 154 debido a boletos falsificados. A eso se suma quienes saltaron las vallas perimetrales con una escalera instalada por un emprendedor que cobraba $5 por cabeza.

La apertura fue caóticamente televisada por ABC. En la locución estaban, entre otros, Ronald Reagan y Bob Cummings, captado en cámara besando a una bailarina. Otro locutor perdió el micrófono, y Cummings no encontró nada mejor que relatar la búsqueda frente al Paseo del Señor Sapo, mientras el gentío tropezaba una y otra vez con los cables de la transmisión. En medio de los 37,7 °C, las fuentes de agua no funcionaban —muchos lo interpretaron como un sucio ardid para vender Pepsi— y los tacones se hundían en el asfalto tendido esa misma mañana. Una fuga de gas forzó el cierre momentáneo de *Fantasyland* y varios restaurantes no pudieron satisfacer la demanda. Padres alterados por el tumulto aventaban a sus críos sobre los hombros de la multitud para conducirlos a los juegos.

“Es probablemente la primera vez en su carrera”, publicó Associated Press, “que Disney decepcionó a miles de jóvenes”. Por años, los empleados de Disneyland se referían al día de apertura como “El Domingo Negro”. Ante la pésima prensa, Walt invitó a vivir una “segunda experiencia” al día siguiente. Las filas comenzaron a las 2 AM.

A la semana, el ferrocarril descarriló por error humano. El culpable se alejó en silencio y no se le volvió a ver jamás. Asimismo, la diligencia fue descontinuada por riesgo de volcamiento. Un tigre y una pantera se descontrolaron durante un desfile circense y protagonizaron lo que se describió como “una furiosa lucha mortal”. En *Autopia*, concebida por Walt como una autopista en miniatura donde los niños aprendieran a respetar las normas de conducción, casi todos los 36 autos figuraban chocados por conductores agresivos.

Pese a todo, las cosas acabaron por enrielarse. Al año siguiente, Disneyland recibió 4 millones de visitantes, y en 1957 uno de ellos fue el presidente Harry Truman. Lo invitaron a montar una atracción llamada Dumbo, pero declinó con cortesía. A un demócrata no le sentarían fotos arriba de la mascota del Partido Republicano[188].

La afluencia siguió disparándose, a pesar de normas que hoy provocarían la ira de muchos. Hasta fines de los 60 no se admitían hombres con pelo largo[189]. Jim McGuinn, futuro fundador de los Byrds, fue rechazado en 1964 por llevar el corte de pelo de los Beatles. Al cierre de 2017, Disneyland ha

recibido 708 millones de visitantes, y tres bebés han nacido en su perímetro. Steve Martin inició su carrera allí. Lo mismo Robin Williams, como guía en el Crucero de la Jungla (un área que con el paso de las décadas ha generado un ecosistema tropical independiente en medio de California). También John Lasseter, el genio de Pixar, que aprendió ahí los rudimentos de la comedia. Michelle Pfeiffer daba cuerpo a la protagonista de *Alicia en el país de las maravillas*. Adriana Caselotti, la voz de *Blancanieves*, volvió a prestar su voz a los 75 años. Hasta Hitchcock quiso rodar en Disneyland, aunque Walt impugnó al autor de "esa asquerosa película, *Psicosis*".

El parque es una especie de tesoro nacional. Cual si se tratara de la Casa Blanca, la autoridad aeronáutica prohíbe volar sobre la propiedad, consignando: "LOS PILOTOS QUE NO ADHIERAN AL SIGUIENTE PROTOCOLO PUEDEN SER INTERCEPTADOS". Así, con mayúsculas y todo.

La última atracción que Walt supervisó personalmente fue Los Piratas del Caribe. Decepcionados con el aspecto de los esqueletos de utilería, contactaron a conocidos en el Centro Médico de la UCLA. Consiguieron especímenes reales del departamento de anatomía. Cuando años después los "imaginieros" (como en Disney se llama a los "ingenieros" que "imaginan") crearon modelos verosímiles, los esqueletos "fueron retornados a sus países de origen e incluso recibieron sepulturas como corresponde"[190].

Para entonces Walt tenía su cabeza más puesta en lo que llamaba "El Proyecto de Florida". El inconveniente era que fumaba cigarros sin filtro a tasas casi johnwaynianas. Murió de cáncer de pulmón en 1966, llevándose a la tumba un récord aún imbatido de 22 Oscar. Horas antes de partir, en su cama de hospital, discutía fieramente con el directorio que el Proyecto de Florida podría financiar EPCOT, sobre la ruta a seguir de las ciudades del futuro.

26 días después, un profesor de psicología de la Universidad de California se convirtió en la primera persona en ser criogenizada. La proximidad temporal parece ser el origen del mito de que Walt, aún vivo, espera el avance de la medicina en alguna fría bóveda subterránea. No solo no fue criogenizado, sino que se adoptó la solución opuesta: la cremación.

Entre quienes lo lloraron estaba su ama de llaves, Thelma Pearl Howard, la mujer a quien él describió como "la verdadera Mary Poppins". Para cada cumpleaños, Walt le regalaba acciones de la compañía. Cuando la mujer falleció en 1994, amasaba más de $10 millones.

La muerte pilló a Walt a medio camino de *El Libro de la Selva*. Planeaba

dotar a los cuatro buitres de las voces de los Beatles, por entonces surcando la estratósfera de la fama. John Lennon pensaba otra cosa: “No hay ninguna posibilidad de que los Beatles canten para el Mickey puto Mouse. Puedes decirle a Walt Disney que se joda. Dile que consiga que Elvis se baje de su culo obeso. Él está metido en la confección de putas películas de mierda”. Al expedir semejantes invectivas, Lennon no imaginaba que la disolución de los Beatles se formalizaría en un resort Disney en la Polinesia[191]. Los buitres están inspirados en ellos de todas formas, visible en el corte de pelo “arturiano” y un vívido acento de Liverpool[192].

Roy Disney continuó adelante con el Proyecto de Florida, y en 1971 Walt Disney World abrió sus puertas. Dado que las 65 hectáreas de Disneyland resultaron insuficientes para impedir la proliferación de moteles baratos en las inmediaciones, en Florida las tierras suman 11 000 hectáreas, casi el doble que la isla de Manhattan. Disney tiene así la manija para administrar la oferta. Tomaría 105 años dormir en cada una de las 38 mil habitaciones de hotel.

El castillo, con 56 metros de alto, pulveriza a ese insignificante cuchitril que le construyeron a Bella Durmiente en California. Linda reivindicación para quien sus hermanastras apodaron Cenicienta en forma peyorativa, por pasarse de la vida de sirvienta, llena de polvo y ceniza. Destaca también la Big Thunder Mountain Railroad, una montaña rusa (o “montaña americana”, como se las llama en Rusia[193]) que, de acuerdo a un estudio de 2016, permite pasar los cálculos renales en el 64 % de los casos[194].

Con unos 70 mil empleados, Walt Disney World es el espacio físico que emplea más personas en el mundo. De apilar los libros de autógrafos que se venden anualmente, la torre sumaría 142 km, o 16 veces el Everest. Al 2018 el departamento de cosas perdidas ha recibido unos 2,4 millones de pares de anteojos. Esto sin contar una pierna prostética, un ojo de cristal y una bacinica. La flota de buses es mayor que la que opera el Departamento de Tránsito de Los Ángeles. Todo sea por la diversión.

Obi-Minus One-Kenobi: El puente sobre el río Kwai

En 1942, Japón acometió la construcción de una línea ferroviaria entre Tailandia y Birmania. Era un trecho de 415 kilómetros, destinado a aprovisionar al ejército. El proyecto había sido estudiado por las autoridades británicas desde 1885 y luego descartado por la dificultad extrema del

trazado. Para edificar en medio de la inhóspita selva tropical, y a través de una sucesión de colinas y grandes ríos, había que tener un tornillo suelto. O bien, batallar en una guerra mundial.

Los japoneses trajeron a cientos de miles de trabajadores forzados del sudeste asiático, y 60 mil prisioneros de guerra aliados. Las condiciones eran horrendas. Unos 116 000 obreros perdieron la vida, 280 por kilómetro construido[195].

Siete años después de la rendición japonesa, el francés Pierre Boulle escribió una novela ambientada en el calvario. Boulle nunca estuvo en el lugar, aunque sabía que la línea discurría paralela al río Kwai por varios kilómetros. Había tanto puente que asumió que al menos uno de ellos lo cruzaba, y tituló el libro *El puente sobre el río Kwai*. Después se enteró de que el puente que describió cruzaba el río Mae Klong.

La historia fue llevada a la pantalla en 1957. Dos guionistas trabajaron en secreto desde su autoexilio en Europa, pues por sus simpatías comunistas ambos pertenecían a la "lista negra de Hollywood". Para mantener su anonimato, se asignó el guion a Boulle, quien no hablaba una palabra de inglés.

La producción se instaló en Sri Lanka, bajo la dirección del británico David Lean. Antes de contratar a un solo actor se construyó el puente, con elefantes y mano de obra local. Era la estructura más grande de la isla en su tipo. El jefe de la aldea llevó a cabo rituales ceremoniales y le informó al productor: "Ahora, los espíritus preservarán vuestro puente para toda la eternidad". Estaban dichosos con la nueva obra de infraestructura. No sospechaban que en unas semanas iba a volar en pedazos[196].

El principal prisionero europeo sería Alec Guinnes, para quien la principal dificultad fue tolerar a Lean, de quien escribió que "se rodeaba de sicópatas". Para el coronel japonés se convocó a Sessue Hayakawa. Fue una reivindicación militar por la vía de la ficción. Desde pequeño, la familia anhelaba que Hayakawa se volviera un oficial naval. Sin embargo, falló el examen físico. Su tímpano estaba perforado desde que un amigo lo desafió a bucear al fondo de una laguna. Acongojado, resolvió cometer *seppuku*, el suicidio ritual. Los ladridos de un perro alertaron a sus padres y les permitió salvar la vida de su hijo sangrante. Migró a Chicago, donde obtuvo un título en economía política (y una sanción por aplicar jiu-jitsu contra un rival en un partido de fútbol americano).

Finalizados sus estudios en 1912, viajó a Los Ángeles a embarcarse de

regreso a Japón. Mientras esperaba el buque, descubrió la maravilla del teatro. Se incorporó a una compañía local y comenzó a actuar. Thomas H. Ince vio una de sus ejecuciones y propuso transformar la obra en una película. Hayakawa trató de disuadirlo exigiendo astronómicos $500 a la semana. Para su asombro, Ince aceptó, y el japonés se convirtió en un inesperado *sex symbol* de la era temprana de Hollywood.

Para el clímax de *El puente sobre el río Kwai*, Lean le ordenó a Hayakawa seguir a Guinnes. “¿Que lo siga?”.

—*Sí, tu personaje lo sigue y luego muere.*

—*¿Muere?*

Hayakawa había arrancado las páginas del guion que no contenían diálogos suyos e ignoraba el desenlace. La expresión de genuino estupor del japonés resultó perfecta para abrochar una interpretación que le valió una nominación al Oscar.

Hayakawa no ganó, pero la película aprehendió los otros siete Oscar a los que postuló, incluyendo Mejor Película y, sorpresa, Mejor Guion Adaptado. Boulle subió al estrado para no desenmascarar el embuste. Emitió una solitaria pero expresiva palabra: *Merci*. Quien supuestamente escribió el mejor guion del año no hablaba la lengua en la que tan soberbio texto había sido escrito[197].

Miles de turistas buscaron el verdadero puente “sobre el río Kwai”. Debido al desliz geográfico de Boulle, no existía tal cosa. El puente sobre el río Mae Klong, sin embargo, había sido reconstruido tras la guerra. No era una oportunidad a desaprovechar. Las autoridades tailandesas cambiaron el nombre del Mae Klong y, sin desenvainar una picota ni martillar un solo clavo, de un plumazo existía ahora un puente sobre el río Kwai.

La sandalia contraataca: *Ben-Hur, Espartaco* y *Éxodo*

Un día de 1876, Lewis Wallace, exgeneral de la guerra civil estadounidense, coincidió en un tren con un coronel agnóstico. Hablaron de lo humano y lo divino, pero más de lo divino. Wallace se avergonzó de lo poco que sabía de Cristianismo. “La mortificación del orgullo que entonces padecí (...) acabó en la decisión de estudiar todo el asunto”. El resultado fue *Ben-Hur: una historia de Cristo*, una novela sobre las peripecias de un príncipe judío ficticio, Judá Ben-Hur, en los años de gestación de la nueva fe. Las ventas

treparon al punto que se volvió el segundo libro más vendido en Estados Unidos después de la Biblia, posición que retuvo hasta *Lo que el viento se llevó*. Wallace creía en Dios, pero: "no soy miembro de ninguna iglesia de denominación alguna, ni jamás lo he sido. No es que las iglesias me parezcan objetables, pero simplemente disfruto mi libertad".

Como con *El mago de Oz*, las adaptaciones cinematográficas son múltiples. En 1907, Kalem Company llevó adelante la primera de ellas. La carrera de cuadrigas fue inmortalizada en una playa de Nueva Jersey, donde los bomberos locales conducían los carros que sus propios caballos tiraban. No se tomaron la molestia de respetar los derechos de autor. Fueron demandados, y el fallo favorable a la editorial sentó jurisprudencia.

Los derechos fueron adquiridos por Sam Goldwyn en 1923 para que la protagonizara Ramón Novarro, y la producción se instaló en la Roma fascista. Azotados por el desempleo, los italianos hacían lo que fuera con tal de ser extras. Mentir sobre su capacidad de nadar inclusive. Cuando el barco pirata colisiona con la galera romana, varios entraron en pánico y se arrojaron al agua. No fue un momento feliz.

Fue en medio del rodaje que Goldwyn, Metro Pictures y Louis B. Mayer Pictures se fusionaron para formar MGM. La nueva plana ejecutiva descubrió que *Ben-Hur* estaba convertida en un descalabro presupuestario. Mayer viajó a Roma para transferir la producción a California.

Mayer aprovechó su estancia en Europa para fichar al director sueco Mauritz Stiller. A regañadientes, aceptó reclutar también a su protegida, una hija de un obrero sanitario llamada Greta Garbo. Sin saber bien qué hacer con ella, la promocionaron como "la Norma Shearer de Suecia". Un viaje destinado a bajar costos desembocó en la más grandiosa mina de oro (la metáfora aquí es doble).

Pese a la cercanía entre la producción y sus financistas, el despliegue fue de todos modos fastuoso. La batalla naval empleó 48 cámaras, cifra nunca antes vista para una sola escena. La carrera de cuadrigas acumuló 62 kilómetros de cinta, de los que solo se utilizaron 229 metros. Entre los extras californianos se encontraba a John y Lionel Barrymore, Joan Crawford, Douglas Fairbanks, John Gilbert, Samuel Goldwyn y Mary Pickford, y a los futuros esposos Carole Lombard y Clark Gable. Uno de los sesenta asistentes de director era un joven de 23 años que hasta hacía poco trabajaba en Universal gracias a que el primo de su madre era jefe del estudio: William Wyler.

La gracia costó $3,9 millones, que aunque hoy suene a las propinas de

Leonardo DiCaprio en esa época fue un récord absoluto. MGM la publicitaba como "¡la película que todo cristiano debe ver!", y fue esa aura mesiánica la que facilitó la aprobación de varios desnudos. Amada por la crítica, fue instrumental en asentar al naciente MGM como uno de los peces gordos de la industria.

Los planes para llevar a cabo una versión a mayor escala se prolongaron por años. Tanto, que se llegó a bromear que *Ben-Hur* podría ganar "Mejor Película de 1940, si no hay una guerra mundial en el intertanto"[198].

Para mediados de los 50, el blanco y negro lucía indigno para tamaña épica. MGM se dirigió a William Wyler, ya erigido en figura capital. Acumulaba dos Mejor Director —*La señora Miniver* (1942) y *Los mejores años de nuestra vida* (1946)— y otras ocho nominaciones. Wyler consideró el guion "muy primitivo, elemental" y rechazó la invitación. Le mostraron ilustraciones de la carrera de cuadrigas, le informaron que disponían de $10 millones, y su resistencia comenzó a ceder. En abril de 1957, la prensa reportaba que Wyler realizaba pruebas de cámara para actores italianos.

Para el rol estelar se alistó a Charlton Heston. Era un gran nombre, no solo en sentido literal (1,91 m) sino también por su pasado reciente. Venía de dar cuerpo a Moisés en *Los Diez Mandamientos*, un rol para el cual Cecil B. DeMille lo seleccionó, entre otros motivos, por su parecido al Moisés de Miguel Ángel. Ambos lucían una nariz rota, en el caso de Heston a causa de un accidente durante sus años de fútbol americano en la universidad.

Los Diez Mandamientos era un *remake* todavía más grandioso de la película que el mismo DeMille produjo en 1932. Un publicista le preguntó sobre su obsesión bíblica. "¿Para qué despilfarrar dos mil años de publicidad?", respondió. Fue la película más cara hasta *Ben-Hur*. En medio de la producción, los ejecutivos se quejaron ante DeMille por el pozo sin fondos. "¿Y qué quieres que haga?", respondió indignado el director, "¿Detenerla ahora y lanzarla como *Los cinco mandamientos*?". DeMille, ya de 75 años, se la jugó por entero. En un punto subió a una de las enormes torres de la secuencia del Éxodo para chequear una cámara defectuosa y sufrió un ataque cardiaco. Para horror de su médico, volvió al plató dos días después.

La entrega rindió. *Los Diez Mandamientos* casi destronó a *Lo que el viento se llevó* en el tope histórico. Fue la última película de DeMille.

Ben-Hur copó la mayor parte de las instalaciones de Cinecittà, al mismo tiempo que Federico Fellini rodaba *La Dolce Vita* en alguna esquina

marginal. La arena se basó en un antiguo circo de Jerusalén: una pista de 460 metros en 7,3 hectáreas, rodeada por graderías de cinco pisos de alto. La pista demandó 36 000 toneladas de arena traída de las playas del Mediterráneo. Se construyó además una pista idéntica contigua, para entrenamiento de jinetes y camarógrafos. Las escenas del desierto se iban a grabar en Libia, hasta que las autoridades musulmanas se percataron de que *Ben-Hur* devendría en una apología del cristianismo y les ordenaron marcharse. MGM se desplazó a España, sede del único desierto de Europa.

Wyler resolvió que a los romanos se les oiría acento británico, reminiscente de su aún fresco pasado imperial, y que los habitantes de Judea hablarían en "estadounidense". De alguna manera la idea se asentó, y fue replicada en *Masada* (1981) y en *La última tentación de Cristo* (1988) de Scorsese. *Star Wars* expandió el concepto con los oficiales del Imperio.

El director hizo honor a su fama de "cuarenta-tomas Wyler". Los actores eran forzados, con frecuencia por simple agotamiento o ganas de almorzar, a liberarse de sus manierismos y afectaciones, y entregaban una interpretación natural. Es algo similar a lo que hacía Robert Besson, gurú de Godard, quien agotaba a sus actores hasta conseguir total ausencia de emociones, pues solo filtrando los "trucos" de los actores, decía, podía emerger la "verdad" de una situación. Wyler exigió repetir hasta el hartazgo el anuncio del jinete ("vengo con un mensaje para el César"), porque buscaba máxima precisión en el punto de frenado del galope. Cuando por fin lo logró, el actor dijo: "Vengo co...", instante en el cual el visor de su casco cayó y lo dejó a ciegas.

El preciosismo no ayudaba a mantener a raya los costos. Joseph Vogel, ejecutivo de MGM, viajó a plantear posibles soluciones. "No, gracias", respondió el director, y continuó con el rodaje. Vogel volvió cinco semanas después y se encontró con que filmaban la misma escena. Tampoco ayudaban los negativos de 70 milímetros. El presupuesto se inflamó hasta $15,2 millones ($131 millones de hoy). Wyler, quien comenzara su carrera en Universal escupiendo westerns de $2 000, gastó eso por cada 1,7 segundos de película.

El desembolso se pagó con creces. *Ben-Hur* le pisó los talones a *Lo que el viento se llevó* en la taquilla y obtuvo inéditas once estatuillas, incluyendo Mejor Película. Solo *Titanic* y la tercera parte de *El señor de los anillos* han igualado la marca. Wyler se jactaba de que se necesitó "un judío para hacer un buen film acerca de Jesús". Charlton Heston capturó Mejor Actor, para confusión de los griegos presentes. Los créditos lo mostraban en Grecia como

“Charlton Easton”, pues “Heston” en griego coloquial significa “cágatelo”[199].

El legado de *Ben-Hur* se dejó sentir hasta en los lugares menos esperados. En 1970, durante una venta de garaje de MGM, un empresario gastronómico pagó $4 000 por una de las cuadrigas. Tres años después, durante la crisis del petróleo, fue arrestado por conducirla en una autopista.

Frustrado por perder el protagónico de *Ben-Hur*, Kirk Douglas compró una opción de los derechos de la novela *Espartaco*. Otra de espadas y sandalias, esta vez sobre un esclavo y gladiador que capitanea una guerra civil contra la república romana. Para el guion, contrató a Dalton Trumbo, comunista y conspicuo miembro de la lista negra de Hollywood.

Douglas invitó a sus colegas Laurence Olivier, Charles Laughton (el Nerón de *El signo de la cruz*) y Peter Ustinov (el Nerón del *Quo Vadis* de 1951). Le entregó a cada uno una versión distinta del libreto, donde su rol era ensalzado, y los persuadió de tomar parte del proyecto. Ante semejante elenco, Universal accedió a financiarlo. La silla de director la asumió un joven neoyorquino en ascenso llamado Stanley Kubrick.

Kubrick abandonó la escuela para seguir sus pasiones: ajedrez, fotografía y cine. Operó de guionista, camarógrafo, director, editor, doblista de sonido y mezclador de sus primeros largometrajes. Así produjo *Fear and Desire* con $20 000 que le prestó un pariente, y *El beso del asesino* con $75 000.

En *Espartaco*, Kubrick carecía de control del guion, que le parecía irritantemente moralizador, y el personaje de Douglas insufriblemente desprovisto de matices en su implacable bondad. La Academia, menos quisquillosa, bendijo *Espartaco* con seis nominaciones y cuatro estatuillas, marca que en la filmografía de Kubrick solo supera *Barry Lyndon*, con una nominación adicional. La ilustre omisión fue, a mi juicio, Mejor Sonido: la muchedumbre que grita: “¡Spartacus! ¡Spartacus!” proviene de un partido de fútbol americano en el Spartan Stadium.

Douglas tomó la audaz decisión de desafiar la lista negra y citó a Trumbo por su nombre. Las 17 películas en las que participó desde 1947 solo lo reconocían mediante pseudónimos. El presidente Kennedy desafió públicamente a los manifestantes callejeros y entró al cine a disfrutarla. Dos meses más tarde, se estrenó *Éxodo*, una oda sionista protagonizada por Paul Newman, en la que la autoría de Trumbo se anunció sin tapujos. El cerrojo interpuesto entre los comunistas y la audiencia se desmoronaba.

Éxodo debió recibir más atención de los defensores de los derechos infantiles que de los caza comunistas. Incapaz de hacer llorar a un grupo de

niños israelitas, el director Otto Preminger gritaba una y otra vez: “lloren, pequeños monstruos”. Al fin, le susurró a un asistente que llevara a sus madres sobre una colina, fuera de su vista. “Ven, nos hemos llevado a sus madres. Nunca las volverán a ver ¡Nunca!”. Corrieron todas las lágrimas que hacían falta[200].

Éxodo balanceó el relajo de las censuras políticas en Estados Unidos con la imposición de otras nuevas en el Líbano. En represalia, *La cortina rasgada* de Hitchcock fue vetada por la aparición de Newman. En el Líbano no se toman las cosas a la ligera: todas las películas en que aparece Jane Fonda corren la misma suerte desde que la actriz visitó Israel para apoyar una candidatura senatorial[201].

En vista de esta severidad, resulta más bien sorprendente que el Líbano fuera el único país árabe donde *Borat* (2006) no fue censurada. Incluso el FBI compiló información de esa producción luego de que la policía recibiera 92 llamadas acerca de cierto sujeto excéntrico que cruzaba el país en un camión de helados[202]. Pero la censura, siempre porosa, no evitó el arribo de la música de *Borat* al Golfo Pérsico. En una ceremonia de premiación de un torneo de tiro en Kuwait, en lugar del himno de Kazajistán se emitió por error la parodia burlesca de *Borat*, en la que se entonan estrofas tales como “Las prostitutas de Kazajistán son las más limpias de la región”[203]. Vetos más, vetos menos, Borat fue de todos modos un fenómeno comercial. Sobre todo en Israel, pues los supuestos diálogos en kazajo son en realidad chistes en hebreo. Al pinchar “hebreo” en las opciones de idioma del DVD aparece un mensaje que anuncia “¡caíste, judío!”, seguido de “MANTÉN TUS GARRAS DONDE SE LAS PUEDA VER” y “NO TRATES DE CAMBIAR TU FORMA”, mientras por los parlantes se oye una y otra vez “judío en las cercanías”.

Tras *Espartaco*, Kubrick tomó la precaución de controlar todos los aspectos de la producción. El criterio lo inauguró con *Lolita*, con un aclamado rol secundario de Peter Sellers, y lo extendió con *Dr. Insólito*, en la que Sellers apeló a su aclamado rol secundario en *Lolita* para cobrar el 55 % del presupuesto total de la película por sus tres roles. “Obtuve tres por el precio de seis”, comentó Kubrick. Sin ir más lejos, Sellers habría hecho cuatro roles de no ser porque no pudo dominar al acento texano (de todos modos lejos de Rolf Leslie, quien interpretó 27 personajes en *Sesenta años reina*). *Dr. Insólito* resultó en una ácida sátira de la Guerra fría. Kubrick había comprado los derechos de adaptación de una novela seria, sobre la tremebunda posibilidad de una guerra nuclear, pero a medida que trabajaba en el libreto

notó que varias escenas eran más bien graciosas y resolvió dar el giro.

Lo mejor de Kubrick estaba aún por venir. Se iba a manifestar de un modo violento. Ultraviolento.

AGRADECIMIENTOS

Como los otros números de la colección, *Historia Freak del Cine* es orgullo representante del uso y abuso del *crowd-reviewing*. Mi gratitud hacia Francisco Ortega por su aquiescencia Jedi y a Gonzalo Martínez por su venia de historietista al fundacional de DC y Marvel; a José Espinoza por su ánimo en sepia; a la Tripulación del Aquiles por permitir que parte de este libro se escribiera en los canales antárticos; a Matías Allende y a Ignacio Lagos —un hombre que respira *deadlines*— por sus precisiones gramaticales, y a León Délano, fundador de Cineclub de acuerdo a rumores no confirmados, por ir incluso más allá y meter sus pezuñas en la portada y en las motivaciones de los Movie Brats; a Juan Guillermo Sandoval, por abonar mi estancia en California con todo tipo de delicias de la bahía; a Joel Poblete, por interrumpir sus ciclos circadianos para compartir su erudición; a Loreto Arteaga, quien de nuevo sacrificó el ecosistema que le es natural por partir muy atrás con tal de ayudar; a Javiera Abud y Felipe García, porque el aliento a dinosaurio de Sophia Loren no podía faltar en un libro como este. A Natalia Abarca, por energizarme con su hospitalidad de sabor a huevo con palta. A Diego González, el hombre más importante del Planeta, por su paciencia, prolijidad y disposición a coronar el fin de nuestras batallas editoriales con una pipa de la paz.

Y en especial a Daniela Elgueta y su envidiable retención de tramas, ya una habitué de mis papiros de quien he tomado más tiempo del que merezco; y a Mauricio Reyes, la enciclopedia andante, poseedor además de una preciada dosis de ironía para hacer ver lo pecaminoso de mis errores y omisiones.

REFERENCIAS

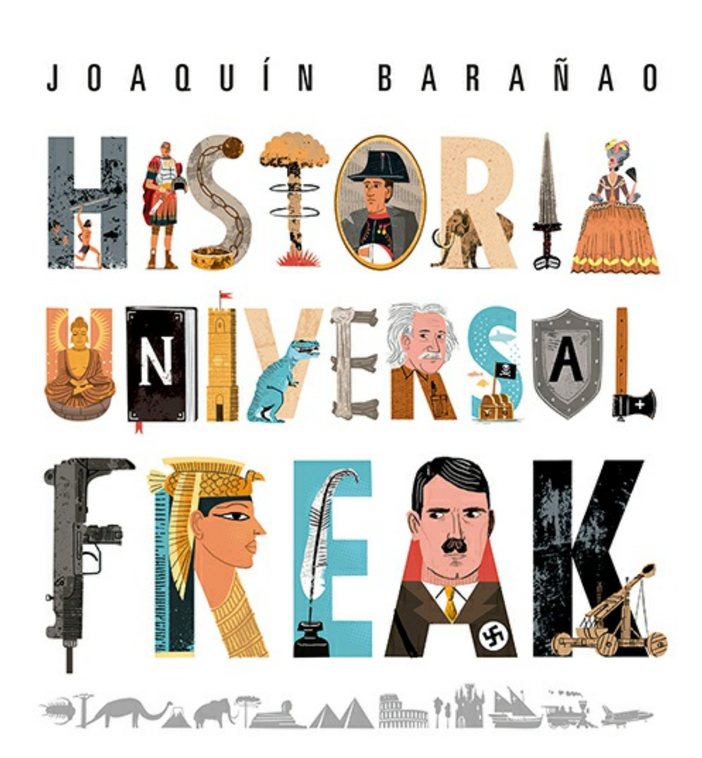
Para revisar todas las referencias de este libro, busque en el sitio:
www.datosfreak.org/referencias

ENCUÉNTRANOS EN...

OTROS TÍTULOS DE LA COLECCIÓN

HISTORIA UNIVERSAL FREAK
VOLUMEN I

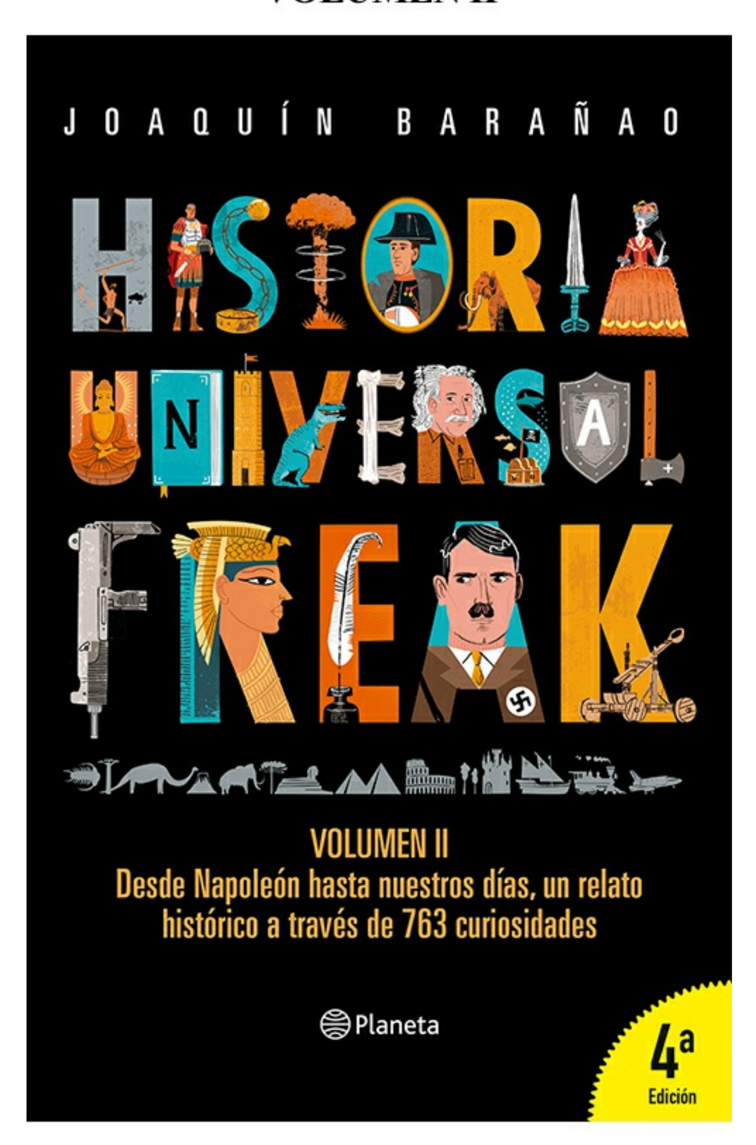


VOLUMEN I
Desde el Big Bang hasta la guillotina, un relato histórico a través de 762 curiosidades





HISTORIA UNIVERSAL FREAK
VOLUMEN II



HISTORIA FREAK DEL FÚTBOL

